OMBRE ROSSE

5

RIVISTA DI CINEMA N. 5 AGOSTO 1968

Biblioteca Gino Bianco

OMBRE ROSSE

RIVISTA TRIMESTRALE DI CINEMA/numero 5, agosto 1968

Spedizione in abbonamento postale IV gruppo, 2ª semestre 1968.

Comitato di redazione: Piero Arlorio, Paolo Bertetto, Oscar Chiantore, Goffredo Fofi, Paolo Gobetti, Paolo Odasso, Massimo Negarville, Giorgio Tinazzi, Gianfranco Torri, Gianni Volpi.

Corrispondenti: Roma: Bruno Gambarotta; Parigi: Michel Ciment; Londra: Geoffrey Nowell Smith; Barcellona: Román Gubern; Bruxelles: Jean-Marie Decoinck; Monaco: Karl Baumgartner; Messico: Tomàs Perez-Turrent; direttore: Gianni Volpi; segretario di redazione e grafico: Gianfranco Torri; redazione c/o Torri, via Vela 35, 10128 Torino.

Le traduzioni sono di Santina Mobiglia, Mario Marchetti, Valerio Grisoli, Vicki Franzinetti. Fotografie: collezione Carlo Castellina, Michel Ciment, Dear Film, Record Film.

1 numero L. 500; abbonamento (a 4 numeri) Italia: L. 1500, estero L. 2000, da versare esclusivamente sul c.c .p. numero 2/44787 intestato a G. Torri; i numeri 1, 2, 3 sono esauriti; specificare da che numero deve decorrere l'abbonamento.

Stampa: Fratelli Scaravaglio e C.; Torino; autorizzazione del Tribun. di Torino n. 1870 del 27-4-1967/ responsabile: Paolo Gobetti.

In copertina: « Os Fuzis » di Ruy Guerra.

Biblioteca Gino Bianco

SOMMARIO

I 400 COLPI 2

Cultura al servizio della rivoluzione 3

PESARO

Centro-sinistra allargato (documento del MS) 8

SOLANAS E IL CINEMA DIDATTICO

Molti Vietnam, di Goffredo Fofi
« La hora de los hornos », di Octavio Getino e Fernando E. Solanas 13

BRASILE: IL CINEMA NÔVO

Punti preliminari, di Gianni Volpi 16
Un cinema politico, di Piero Arlorio 20
Le armi del Terzo Mondo (intervista a Ruy Guerra) di Philippe Le Tasse, Virgilio de Lemos, Elain Echefut 30
La parola e la violenza (intervista a Galuber Rocha), di Piero Arlorio e Michel Ciment 38

L'ALTRA RIVA

Cinema e guerriglia, documento della sezione cinema dei vietcong 48
Insegnamenti di un film cinese (la linea di demarcazione), di Goffredo Fofi 50
Il lavoro artistico, documento dell'esercito popolare cinese, a cura di Edoarda Masi 54

IL GIOVANE CINEMA ITALIANO

I puledri stanchi, di Saverio Esposito 57
Due + due = Trio, di Goffredo Fofi 60
L'eroe negativo (intervista a Salvatore Samperi), di Giorgio Tinazzi 63
« Grazie zia », di Paolo Odasso 66

PRIMAVERA IN FRANCIA

L'affare Langlois, di Ornella Volta 69
I cineasti gli operai gli studenti, di Paolo Gobetti, Gianfranco Torri, Gianni Volpi 71
Lettera da Parigi, di Michel Ciment 74
La buona coscienza (Lontano dal Vietnam), redazionale 78

CRONACA DEL CRONOPIO 82

I FILM

Godard uno e due (Masculin Feminin, Week-end) di Gianni Volpi e Paolo Bertetto 86
Godard... Godard... (fumetto), di Giancarlo Buonfino 90
La psicanalisi non rende (A sangue freddo), di Massimo Negarville 93
« L'ora del lupo » (fumetto), di Guido Crepax 97
La violenza del sistema (senza un attimo di tregua), di Oscar Chiantore 100
Difesa di Rivette (La religiosa), di Gianni Rondolino 102

Biblioteca Gino Bianco

I 400 COLPI

	BALDELLI	RONDOLINO	VOLPI	FOFI	ARLORIO	NEGARVILLE	GOBETTI	TORRI	CIMENT « Positif »	APRÀ « Cinema & Film »	MORANDINI « Il giorno »	CASIRAGHI « L'Unità »
Falstaff (O. Welles)	***	***	***	***	***	***	***	***	***	***	***	
Mouchette (R. Bresson)	***		**	**	●●		**	**	***	*	*	**
La religiosa (J. Rivette)	●	***	*	*	*			**	**	***	*	*
Grazie zia (S. Samperi)	*	*	*	*	*	*	*	*		●	*	**
Senza un attimo di tregua (J. Boorman)		*	*	**	*	**		**	**	*	**	●
Il vergine (J. Skolimowski)		**	*	**			●	**	**	**	*	
Week-end (J.-L. Godard)	***	**	*	●	●●	●●		●●	*	***	**	*
La sposa in nero (F. Truffaut)		**		●	●				**	**	**	*
L'ora del lupo (I. Bergman)	●	*							**	***	*	*
A sangue freddo (R. Brooks)	**		*	●	●	**		*	**	●	●	●
Il verde prato dell'amore (A. Varda)		**	●	●	●				**	*	**	*
Il pianeta delle scimmie (F. J. Schaffner)	*			*		*		*	*	●		●
Benjamin (M. Deville)					*	**		●●	*	●●		*
New York: ore tre (L. Peerce)		*	*		●●	●		*	●		●	●
Sequestro di persona (G. Mingozzi)	●●	*	●	●						●●	*	*
La collezionista (E. Rohmer)	●	*	*	●	●	●	●●		**	**	*	●
Trans europ express (A. Robbe-Grillet)	***	●	●	●	●	●●	*		●●	●●	●●	*
Il giardino delle delizie (S. Agosti)	*		●	●	●●	●●		●	●●	●●		
Escalation (R. Faenza)	*	●	●	●●	●●	●●				●●	*	*
Banditi a Milano (C. Lizzani)	●		●●	●●●	●●	●●	●	●●	●	●●	●	*

●● orribile ● inutile * interessante ** buono *** eccellente

Biblioteca Gino Bianco

CULTURA AL SERVIZIO DELLA RIVOLUZIONE

1ª PARTE: ANALISI

« Gli intellettuali non ci interessano per quello che fanno, ma per quello che fanno per noi » (Stokely Carmichael)

1

Nell'ambito del cinema come in altri settori culturali, un sistema politico a capitalismo complesso alla ricerca di una sua razionalizzazione, come quello italiano, contempla sia una struttura puramente commerciale-consumistica, immediatamente funzionale, sia delle frange di copertura ideologica che hanno lo scopo di:

a) prospettare pseudo-alternative che possono contribuire all'ammodernamento del sistema;

b) garantire agli intellettuali una palestra di esercitazioni inoffensive che forniscano la illusione di una pseudo-autonomia, alibi soggettivo per la loro effettiva integrazione.
In questo modo il sistema attua, relegandoli in un orizzonte specializzato, una delle sue esigenze organiche: la divisione del lavoro catteristica fondamentale della società capitalistica e termine di verifica delle società che pretendono di attuare il socialismo.
Ciò facendo, il sistema ottiene anche la canalizzazione di possibili istanze contestative all'interno della specializzazione: l'impulso a cambiare il mondo viene trasformato in azione di aggiornamento-modificazione delle strutture espressive.

2

La seconda alternativa b) è rappresentata, ad esempio, nel settore cinematografico da iniziative come quella del festival di Pesaro, il cui ruolo è assolutamente chiaro una volta che se ne consideri la genesi storico-politica (centro-sinistra, ex ministro Corona, direttore il critico ufficiale del PSU, Miccichè). Le indicazioni di politica economica e culturale, al cui interno Pesaro si colloca, sono le stesse portate avanti dai partiti all'opposizione e riassumibili in tre grandi mistificazioni:

Biblioteca Gino Bianco

a) Distinzione e difesa della politica cinematografica del capitale di stato, nazionale, piccolo rispetto a quello privato, internazionale, grande.

Il capitale non può essere distinto in « buono » e « cattivo ». Il capitale è uno solo. *Le sue contraddizioni interne ci riguardano solo nella misura in cui ci permettono di individuare i punti in cui è possibile colpirlo meglio. Che le proposte pseudo-alternative di questo tipo provengano da forze al governo o dalla opposizione democratica, non presenta grandi differenze qualitative: si tratta solo di variazioni della stessa prospettiva. Le strutture distributive proposte – statali o private – vivono in ogni caso grazie alle riserve d'aria del sistema e stimolano una efficiente differenziazione del mercato (es.: grandi magazzini e boutiques, circuito commerciale e cinema d'essai, Bevilacqua e Sanguineti, « Dottor Zivago » e « Sovversivi », De Laurentiis e Doria).*
Una politica culturale che accetti la linea sopra esposta è ammissibile esclusivamente sul piano tattico (intendiamo per tattico una scelta politica che si realizzi in un arco di tempo inferiore al secolo...). Questa è invece portata avanti dall'opposizione di sinistra su un piano sostanzialmente strategico, *ed è coerente pertanto solo ad una prospettiva riformistico-parlamentare.*

b) Cultura « alternativa ».

1) *Impossibilità per la cultura di essere proletaria e rivoluzionaria in un contesto borghese. In una società borghese la cultura, anche quella che si inserisce nella tradizione progressista della cultura borghese e si propone di contestare e demistificare il sistema, rimane pur sempre borghese.*
2) La cultura è solo falsamente « alternativa », in quanto l'unica reale alternativa si pone prioritariamente a livello strutturale e non a livello sovrastrutturale.

c) Libertà di cultura.

1) *In una società schiavistica quale quella borghese la richiesta di libertà di cultura, fatta dalla categoria degli intellettuali, è chiaramente una illusione o una mistificazione.* Gli intellettuali, schiavi sul piano strutturale, si creano una falsa coscienza di libertà a livello sovrastrutturale. *La richiesta di libertà di cultura, cioè di rendere liberi gli intellettuali (ammesso che sia oggettivamente possibile) non ha alcun senso; per noi ha senso solo la lotta per la libertà di tutta la società. « Ogni attività intellettuale che non serva alla lotta per la Liberazione Nazionale, è facilmente digerita dal nemico e assorbita dal gran pozzo nero che è la cultura del Sistema. Il nostro impegno come uomini di cinema e come appartenenti a un paese in stato di dipendenza, non scende a compromessi con la Cultura Universale, nè con l'Arte, nè con l'Uomo in astratto. Noi sentiamo anzitutto un impegno per la liberazione della nostra patria e dell'uomo in concreto, che è in questo caso l'argentino e il latino americano » (Solanas). Questa affermazione ci trova completamente d'accordo, evidentemente con le opportune mediazioni che richiede la situazione dell'Europa occidentale.*
2) Tutte le avanguardie artistiche nella misura in cui non si pongono il problema della prospettiva del collegamento con le masse svolgono una funzione oggettivamente reazionaria. *In particolare si rifiuta di considerare come rivoluzionaria la proposta della guerriglia nel cinema. Queste posizioni sono neutralizzate dal sistema e sono addirittura funzionali in taluni casi alla logica interna di esso che necessita, come copertura ideologica, di un « ricambio » a livello sovrastrutturale.*

Biblioteca Gino Bianco

Rigettiamo la mistificazione di certi artisti di considerare la loro auto-proiezione soggettiva come esperienza non parziale ma totale.
3) *Solo in una società autenticamente socialista il cui obiettivo fondamentale è la realizzazione dell'« uomo totale » (abolizione della divisione sociale del lavoro) ha senso parlare di libertà della cultura. Per un film incompiuto di Eisenstein, per un romanzo non pubblicato di Bulgakov, ci sono stati migliaia di vecchi bolscevichi e di operai rivoluzionari spediti in Siberia, milioni di mugichi quotidianamente oppressi o sterminati. Rifiutiamo di scegliere tra cultura e massa. Non accettiamo quel tipo di costruzione del socialismo che reprime sia le masse sia la cultura. È possibile però che nel processo reale di edificazione si ponga un problema di priorità di esigenze: evidentemente nella misura in cui tale problema è solo tattico e non strategico noi siamo con le masse.*
Il ricatto che deriva dall'accusa di « zdanovismo » significa proporre da un lato il problema a livello di difesa di una categoria, gli intellettuali, separata e privilegiata e non a livello di scelta rivoluzionaria *e dell'altro individuare nella libertà un valore assoluto, eterno, e non un valore storico.*

3

Su questa base e in queste prospettive qualsiasi affermazione « rivoluzionaria » perde di significato e finisce per essere l'oggettiva copertura di operazioni di sottogoverno o un esempio di falsa coscienza o, al limite, di malafede. A riprova di quanto accennato, sempre restando sull'esempio del festival di Pesaro, tutto l'interesse teorico delle tavole rotonde organizzate negli anni passati era stato concentrato sull'analisi linguistica del film, attraverso relazioni di addetti ai lavori o di improvvisatori. Quest'uso dell'analisi linguistica riflette un concetto dell'arte come specializzazione (collegata come già s'è detto alla strutturale divisione del lavoro) e l'individuazione dell'essenziale dell'opera nello specifico stesso.
In questo modo si realizza una neutralizzazione ideologica del discorso, sottraendo all'attività artistica e culturale la possibilità di veicolare istanze e significati eversivi. L'opera viene ad essere così considerata come una combinazione funzionale di materiali, e la sua analisi ridotta a una verifica del suo meccanismo di funzionamento, riflettendo così le esigenze di de-ideologizzazione avvertite dal sistema.
Variante culturale della medesima ideologia borghese è stata nella Pesaro degli anni passati come in generale nella critica cinematografica « avanzata », un'esaltazione, ideologicamente acritica, di un « nuovo » cinema indiscriminato, che ha avallato e lanciato colla stessa enfasi espressioni di una visione del mondo francamente reazionaria (sia che si trattasse di film dell'est sia dell'ovest) e film effettivamente eversivi, impoveriti e castrati mediante l'applicazione di una analisi puramente linguistica o di mozioni sensibilistiche misticheggianti.
Quest'ultima operazione riflette d'altra parte una concezione dell'opera d'arte come assoluto attraverso la quale la borghesia, nel momento stesso in cui riduce tutto a merce si crea un alibi nobilitante e spirituale di autosublimazione nell'idealizzazione di valori assoluti.

4

In opposizione a questa situazione (che ha in Pesaro solo un piccolo esempio significativo) si possono indicare tre ipotesi di lavoro teorico (*):

Biblioteca Gino Bianco

a) una funzione non « oggettiva », nel costante rigetto della mistificazione della neutralità della cultura;
b) un aperto rifiuto dell'ideologia della specializzazione-competenza dell'intellettuale;
c) la necessità del giudizio politico, anche fazioso e settario, per verificare, chiarire e motivare le ipotesi di lavoro culturale.

2ª PARTE: PROPOSTE

Come fare un cinema al servizio della rivoluzione in Europa

1

Dal rifiuto di riconoscere nel contesto della società borghese autonomia alla cultura, derivano di fatto soltanto queste possibilità:

a) *un cinema di fatto borghese anche quando critico rispetto ai valori del sistema;*

b) *un cinema di aggressione e demistificazione nei limiti che il sistema può concedere (operazione che comunque non può andare oltre un cinema intellettuale, di creazione individuale e dunque fondamentalmente borghese);*

c) *un cinema espressione di un collettivo di militanti che si pone del tutto al di fuori del sistema e ha come compito di intervenire attivamente nel processo rivoluzionario.*

2

Il film come atto politico.
Il film come atto politico vale quel che valgono le parole d'ordine che propone. Per parola d'ordine s'intende la prospettiva politica di fronte ai temi proposti.
La linea di demarcazione di un cinema al servizio della rivoluzione è costituita dalla demistificazione dei rapporti di potere all'interno del sistema, dalla chiara volontà di distruzione di essi, e dall'analisi della lotta di classe.

a) dentro il sistema. *L'esistenza in Europa delle libertà borghesi, cioè di sistemi democratici parlamentari, dove non esistono dittature fasciste, consente la possibilità di utilizzare fino in fondo i margini e le contraddizioni del sistema.*
A partire dal rifiuto del riformismo *(miglioramento delle strutture esistenti del sistema stesso)* e della cogestione, di fronte alle strutture del sistema è possibile un duplice atteggiamento: il boicottaggio e la strumentalizzazione a fini altri.
In ogni caso, l'operazione non può andare oltre un cinema intellettuale, di creazione individuale, che risulta rivoluzionario in maniera indiretta e mediata.
Lungo questa linea, occorre rifiutare l'idillio, l'ironia, l'« oggettività » (connotazione di un'arte di classe borghese), mentre risultano utili l'aggressione e la demistificazione.

b) « fuori » del sistema. *Ma crediamo con Guevara che un intellettuale per essere rivoluzionario debba annullarsi in quanto intellettuale, per partecipare semplicemente al movimento reale di operai, contadini e studenti. Ciò non significa che non*

(*) Ipotesi delineate nell'editoriale del n. 4 di « Ombre rosse », marzo 1968.

Biblioteca Gino Bianco

possa usare anche i mezzi del cinema. Significa che deve negarsi come classe separata che conduce la sua battaglia solo all'interno del mondo della cultura. Il militante rivoluzionario e cineasta, in collegamento organico con i movimenti di massa, partecipa anche con i mezzi del cinema all'elaborazione di una politica rivoluzionaria. Questo può avvenire solo fuori *delle strutture cinematografiche del sistema.*
Distrutta la concezione del film come creazione artistica individuale, quello che conta è l'elaborazione politica e collettiva; si tratta prima che di un film, di un'azione, di un fatto politico realizzato con i mezzi del cinema.

3

Un cinema politico rivoluzionario presuppone, naturalmente, l'esistenza nella società di una forza politica rivoluzionaria.

a) tipo di film: film didattico
Usando i materiali più diversi ritenuti più funzionali al discorso (il documento, l'apologo, l'analisi teorica, la citazione, il fumetto, la pantomima, il disegno animato, il cinema diretto, ecc.), questo tipo di cinema mira alla spiegazione dei fatti politici mostrando la realtà della lotta di classe. Si presenta come preminentemente didattico e di proposta politica; assolve una funzione di confronto, di discussione, di elaborazione e di presa di coscienza. Si tratta di uno strumento per informare, stimolare a far crescere politicamente le masse.

b) luoghi di proiezione
Per arrivare ai suoi naturali destinatari, che sono gli operai, i contadini e gli studenti, occorre utilizzare tutti i canali possibili. Allo stato attuale si potrebbero indicare i canali del Movimento Studentesco (facoltà occupate, i centri universitari cinematografici, i collegi universitari, i circoli d'istituto...), canali parzialmente disponibili (case della cultura, Arci, camere del lavoro...) e se ne potrebbe prospettare la creazione di nuovi (proiezioni di quartiere, in osterie ecc...).

c) Momento e caratteristiche delle proiezioni
Le occasioni delle proiezioni possono essere duplici: di intervento immediato e di verifica nel momento delle tensioni o addirittura della lotta, o di riflessione e di preparazione nei momenti di stasi.
In alcuni casi assicurare la proiezione sarà occasione di lotta, costituirà un momento della lotta stessa.

COMPITO DEL CINEMA AL SERVIZIO DELLA RIVOLUZIONE E' CONTRIBUIRE A CAMBIARE IL MONDO

Questo documento, come la presa di posizione sull'andamento del festival di Pesaro pubblicato nelle pagine seguenti, diffusi durante la manifestazione, sono stati elaborati e sottoscritti da un gruppo di studenti del Movimento Studentesco e da alcuni redattori di « Ombre Rosse ».

Biblioteca Gino Bianco

PESARO

L'ora della contestazione

CENTRO-SINISTRA ALLARGATO

La recente evoluzione della situazione internazionale (Vietnam, crisi dell'imperialismo, rivoluzione culturale cinese, esplosione della lotta di classe nei paesi a capitalismo complesso con verifica della possibilità di rivoluzione anche in essi: Black Power, Movimento Studentesco internazionale, avvenimenti francesi, ecc.); *in Italia la nascita del Movimento Studentesco come forza sociale che rifiuta l'integrazione nelle strutture della società autoritaria (Valle Giulia, Torino, Pisa, Trento, Milano, Urbino ecc.) e il riacutizzarsi delle lotte operaie e contadine oltre limiti strettamente sindacali (Fiat, Valdagno, Innocenti, Milano, Cutro, Isola Capo Rizzuto ecc.) hanno messo in crisi la politica di centro-sinistra nei termini di governo sino ad ora seguiti, e hanno provocato il rilancio di una politica di fronte delle sinistre che va dalla sinistra democristiana sino alle forze finora all'opposizione. Oggi dopo lo spostamento a sinistra dell'elettorato, si mira a coinvolgere e «integrare» anche il Movimento Studentesco che però non vede nella linea politica di questo fronte nient'altro che una riproposta in termini allargati (e possibilmente più efficienti) del vecchio centro-sinistra. In un momento in cui anche Venezia si scopre un'anima contestativa invitando al festival i rappresentanti più qualificati del Movimento Studentesco europeo* l'alleanza dei critici e cineasti italiani di sinistra presenti a Pesaro prefigura, a livello di operazione culturale, una precisa operazione politica già ampiamente teorizzata. *Come Vaticano II anche Pesaro ha tentato di «aggiornarsi» proponendo, col nihil obstat anzi l'entusiasmo della vecchia direzione, una «discesa verso il popolo» attraverso l'organismo dell'assemblea e quello delle commissioni di cogestione. Assemblea e commissioni tese a programmare per il futuro un nuovo organismo coerente con questa linea. Anche la partecipazione operaia all'assemblea è stata canalizzata da queste forze politiche all'interno del vecchio discorso sull'accesso del popolo alla cultura.*

Per la prima volta, le organizzazioni ufficiali della cultura si trovano di fronte una forza politica in via di organizzazione che, per avere le sue origini in un terreno sia culturale che politico, e volendo contestare sia le forme tradizionali di organizzazione culturale sia quelle di organizzazione politica, nega le operazioni specialistiche e la separazione tra politica e cultura. *Questo rifiuto della distinzione, per la prima*

Biblioteca Gino Bianco

volta portato avanti da una forza organizzata, ha provocato il disorientamento e la crisi proprio di quella « cultura di sinistra » incapace da sempre di comporre in qualche modo la dicotomia, ricadendo sempre in una difesa di una presunta autonomia della cultura, e nell'accettazione di fatto dei rapporti di forza esistenti (non mettere sempre e in tutti i campi in discussione il sistema, non significa non fare un'azione politica, ma significa fare un'azione politica di difesa dello status quo).

I membri del Movimento Studentesco presenti a Pesaro hanno avuto dallo svolgimento del festival la conferma della correttezza delle loro analisi; ritengono che la « cultura di sinistra », investita da una nuova realtà e costretta a prendere posizione abbia reagito coerentemente alla sua pochezza:
Non è stata capace di qualsiasi tentativo di aggiornamento effettivo, sia pure all'interno dei suoi discorsi (è significativo in proposito il suo uso del termine « contestazione » privo di qualsiasi contenuto).
Ha cercato di mantenere l'unità a ogni costo (accettando anche le provocazioni del MS) per paura di perdere il ruolo di mediatrice culturale di interessi borghesi e di strumento per alibi coesistenziali.

All'interno stesso della sua impostazione culturale nazional-popolare (da noi ovviamente respinta) non è stata nemmeno capace di instaurare un dialogo di qualsiasi tipo con la popolazione pesarese, se non attraverso lo strumento di una assemblea assolutamente non omogenea o qualificata nè in rapporto alla sua composizione nè in rapporto ai suoi fini. Ha promosso coerentemente la difesa di interessi categoriali e corporativi ristretti (ANAC), ha raggiunto il grottesco quando, per difendersi dalle provocazioni fascisteggianti, ha chiamato in aiuto prima la polizia – che nei giorni precedenti aveva condotto la repressione – poi, attraverso i partiti e il sindacato, gli operai: il suo contatto colla classe operaia è dunque avvenuto alle due di notte sulla terrazza di un bar occupato dalla intellighenzia e difeso dagli operai sorseggiando il caffè (sia ben chiaro che il nostro giudizio negativo non è evidentemente sulla classe operaia, ma su chi li ha utilizzati in questa maniera).

Il Movimento Studentesco si è dimostrato ancora una volta come l'unica forza in grado di elaborare nuove proposte e tradurle in azione, ha abbandonato l'assemblea quando la sua analisi gliene ha confermato la funzione mistificante, ha accettato la ricostituzione dell'unità di fronte alla repressione poliziesca in funzione meramente tattica; si è servito del festival per chiarire agli operai della zona le proprie posizioni e aprire con loro un dialogo destinato a continuare; ha trovato all'interno del festival un unico interlocutore valido: la delegazione latino-americana di cui comprende la necessità politica di non rompere del tutto con la « cultura di sinistra borghese » nel momento attuale; ritiene di avere chiarito a sufficienza le proprie posizioni e di interpretare il pensiero del movimento studentesco nazionale affermando che con questa cultura non ha più nulla da spartire.

i rappresentanti del Movimento Studentesco presenti a Pesaro

Biblioteca Gino Bianco

SOLANAS e il cinema didattico

MOLTI VIETNAM

« Ogni spettatore è un vigliacco o un traditore ». F. Fanon (e Solanas).

Analisi e proposta, si dice nei nostri documenti sul « cinema a servizio della rivoluzione », ed ecco nella gran confusione di Pesaro il primo film politico che sappia trascurare i dilemmi estetici e servirsi di un metodo marxista di analisi e proposta (ricerca attiva di una oggettività rivoluzionaria, quella della lotta di classe, contro tutte le deformazioni e le evasioni borghesi). Esso ci ricorda la necessità dialettica di un terzo (cronologicamente secondo) momento.

All'analisi – violenta, precisa, demistificatrice, settaria, secca come un colpo di fucile – della realtà dell'oppressione e delle sue diverse forme (dirette le une, indirette quanto quotidiane le altre), Solanas e Getino fanno seguire il momento più lento, e scavato sulla base di documenti tutti da inventare perchè questa è storia non scritta e neppure prevista dal sistema, del riconoscimento di sé, della riconquista di sé e del proprio compito, da parte dell'oppresso. Ciò fatto, e solo a questo punto, il film-atto potrà passare infine alla proposta e precisarne i caratteri, poichè oramai il nemico (il bersaglio) e il nuovo agente (il fucile; e del film l'**autore vero** e non solo il destinatario) sono stati definiti, e il resto deve essere manuale, indicazione pratica del **come**, bigino sull'uso delle armi.

La percussione lucida del primo momento – quello del riflettore a raggi X, e insieme del rifiuto, dell'operazione di igiene mentale (rivoluzionaria) – ha il compito di riconoscere la realtà oltre il limitato obiettivo dell'esperienza individuale, di ricollocare questa in una totalità, di scoprire le fila nascoste del potere che condiziona ogni atto pur minimo e perfino reazioni inconscie, assuefazioni scontate: ha il compito di « spiegare la violenza » e far chiara **l'assoluta necessità di una risposta violenta**. Per quest'azione, il regista-militante si serve di tutti i mezzi che gli sembrano via via più utili ai fini dell'**efficacia** politica.

Non si addentra nelle spiegazioni minuziose e nei distinguo della socio-politica, così spesso male usati: la verità è abbastanza chiara da permettergli di non soffermarsi ai particolari, anzi: ogni particolare, deve rimandare al tutto, al contesto generale e alla tesi politica. (Solanas ha fatto il suo tirocinio nel cinema pubblicitario: scandalizzeremo qualcuno affermando che è stato un bene? Sa che deve « vendere » al pubblico un prodotto altissimamente qualificato – la rivoluzione – per il quale, come per i grandi e complessi macchinari moderni del capitale, è inutile cercare di condizionare l'acquirente con le suggestioni inconscie, e serve **solo** l'esatta descrizione del meccanismo e dei vantaggi che esso offre rispetto ad altri: ma questo discorso ci porterebbe lontani, e soprattutto ad una carenza del film, provvisoria, e sulla quale sarà comunque il caso di tornare: la proposta più chiara del socialismo che si propone, della non-macchina alternativa).

Biblioteca Gino Bianco

« La hora de los hornos di Octavio Getino e Fernando E. Solanas: « neocolonialismo e violenza » e « violenza e liberazione ».

Biblioteca Gino Bianco

La seconda parte, posto sul tappeto il quadro generale di riferimento, deve cercare e rivolgersi al motore del cambiamento possibile, al protagonista della rivoluzione nella situazione specifica in cui il film intende operare: in questo caso la classe operaia argentina, o meglio: la classe operaia peronista. Solanas ora « deve » indulgere nel particolare, per rifare la storia da un punto di vista operaio, perchè il destinatario del film si riconosca, scopra se stesso ed il suo posto, i suoi grandi momenti e quelli neri, i suoi successi e i suoi errori. L'intervista assume un ruolo essenziale il cui uso è **nuovo** perchè nuova è la sua funzione; nell'operaio sullo schermo, l'operaio spettatore si riconosce attore. (Per il pubblico di Pesaro, forse il momento maggiore di chiarificazione politica rappresentato dal film è quello appunto della sua visione « peronista di sinistra », che lo ha costretto a rivedere il senso stesso di certi termini e la loro differenza di significato, tra **qui**, in un paese del blocco colonizzatore, e **là**, e a meglio rendersi conto delle sue complicità coloniali, delle sue inconscie (ma non troppo) pregiudiziali coloniale. D'altronde, la visione primaria e volgare della storia argentina, e particolarmente del peronismo, e più ancora del peronismo di oggi, senza Perón, è già stata ampiamente ridimensionata dai teorici e dai rivoluzionari sud-americani, e se la « sinistra » italiana lo ignora è colpa sua e del PCI).

Analizzati i limiti del peronismo, le insufficienze della spontaneità, i problemi della clandestinità, Solanas e Getino interrompono il film per il secondo grande intervallo, ed aprono il dibattito col loro pubblico, perché questi sia ancora di più attore e non consumatore. E siamo alla terza parte, che interviene basandosi soprattutto sull'esperienza dei militanti, sulla loro azione, la loro riflessione e le loro testimonianze in rapporto alla « violenza come forza di liberazione ». Si ritorna al primo momento, ricchi degli apporti del secondo, da quello arricchiti e cresciuti. Ormai pienamente attore, il « pubblico » ha libertà d'intervento, di riflessione, di commento. E un discorso tra militanti, con le proposte precise di una linea fatte da alcuni di loro: i registi e il gruppo (la corrente politica) di cui essi fanno parte. Un « canto finale » sull'altra violenza, quella che lo spettatore-attore è chiamato a far sua come unica possibilità rivoluzionaria effettiva, e con precise proposte di organizzazione, chiude il film.

Ecco: è il film da noi teorizzato coi nostri documenti, come metodo e come forma. Ma naturalmente, affermando come noi facevamo che « un film politico vale quanto valgono le parole d'ordine che esso propone », su questo piano – nel pur generale entusiasmo, nel sempre entusiasmante incontro con altri che vede come noi – ogni discussione è aperta, all'interno della militanza. E su questo piano avanzeremmo una riserva. Comprendiamo perfettamente la linea « terzomondista » del film; la sua analisi ci sembra corretta. Eppure la sua visione dell'imperialismo è limitata da questo punto di vista. Il riferimento ad un contesto mondiale di organizzazione imperialista è generico, insufficiente. Temi non affrontati: la rivoluzione nei paesi « sviluppati », cioè nelle parti d'afflusso e non di saccheggio delle ricchezze, in un **unico** contesto organizzativo controllato da un **unico** imperialismo; il ruolo della classe operaia in questi paesi, e non solo il suo; un riferimento internazionale che inglobi i rapporti con l'imperialismo delle società sedicenti socialiste della sfera russa; la presenza di un paese rivoluzionario come la Cina. Non sono essenziali per la definizione della linea rivoluzionaria argentina? Non lo crediamo. In ogni modo, ne abbiamo avvertito la mancanza, anche perchè, ed è questa la lode maggiore che possiamo rivolgere a questo film **nostro**, si pòne ormai con sempre maggiore urgenza la necessità di un cinema di questo genere anche da noi, o ancora meglio, di un film che, come « La hora de los hornos » fà per il « terzo mondo », spieghi e proponga a coloro che dovranno essere i protagonisti della rivoluzione **qui** il mondo delle società a capitalismo complesso in cui noi operiamo, e ricerchi con loro le vie rivoluzionarie necessarie e possibili. L'America Latina, dice Solanas, sarà il Vietnam degli anni settanta. Ma Detroit, Parigi, Berlino, ecc. hanno chiarito che i Vietnam sono possibili, forse indispensabili, anche nei cuori del sistema.

Goffredo Fofi

Biblioteca Gino Bianco

La traccia del film

LA HORA DE LOS HORNOS

Appunti e testimonianze sul neocolonialismo, la violenza e la liberazione: Argentina 1966-67.

«Il problema argentino è essenzialmente politico. Per non essere colonia, ci resta solo una possibilità: dare il potere al popolo».

(Peron)

«Ogni nostra azione è un grido di guerra contro l'imperialismo e un clamore per l'unità dei popoli contro il gran nemico del genere umano: gli Stati Uniti».

(Che Guevara)

«Se dobbiamo compromettere tutti nella lotta per la salvezza comune, non vi sono mani pulite, non vi sono innocenti, non vi sono spettatori. Tutti ci sporchiamo le mani nei pantani della nostra terra e nel vuoto dei nostri cervelli. Ogni spettatore è un vigliacco o un traditore».

(Frantz Fanon)

Autori /Octavio Getino, Fernando E. Solanas.
Fotografia/Juan Carlos de Sanzo.
Operatore alla camera/Fernando E. Solanas.
Suono/Octavio Getino.
Direttore di produzione/Edgardo Pallero.
Assistente generale/Gerardo Vallejo.
Produzione e direzione/Fernando Ezequiel Solanas.

Gli Autori:
Fernando E. Solanas. Cineasta. E' nato a Buenos Aires nel 1936. Ha studiato Legge, teatro, composizione musicale. Con il cortometraggio intitolato «Seguir andando», ha cominciato nel 1962 l'attività cinematografica, ma l'esperienza nel campo del cinema gli viene soprattutto dall'ambito pubblicitario.

Octavio Getino. Scrittore. E' nato in Ispagna nel 1935. Risiede in Argentina dall'anno 1952. Un suo libro di racconti ha ricevuto nel 1964, il premio della Casa de las Américas di Cuba. Nel 1965 ha realizzato il cortometraggio «Trasmallos».

«La hora de los hornos» è composto di tre parti che durano complessivamente 4 ore e 20'.

Questo film-saggio, il primo del genere girato in Argentina, riguarda i problemi nazionali e la Liberazione. Ha richiesto due anni di lavoro. Gli autori, durante le riprese, hanno percorso oltre 18.000 km. in Argentina, per documentare, nei punti più diversi, oltre 180 ore d'interviste.

La maggior parte del film è stata ripresa in 16 mm. e posteriormente ampliata. Il lavoro si è svolto clandestinamente, così come l'attuale situazione argentina impone.

Prima parte: Neocolonialismo e violenza

Dedicato a Che Guevara e a tutti coloro che caddero nella lotta per la Liberazione Iberoamericana.

Durata 95', 35 mm. B. e N.
Consta di un prologo sull'«in sé» della situazione argentina: la sua dipendenza, e di tredici parti i cui titoli sono: **La storia; Il Paese; La violenza quotidiana; La città porto; L'oligarchia; Il sistema; La violenza politica; Il neorazzismo; La dipendenza; La**

Biblioteca Gino Bianco

violenza culturale; I modelli; La guerra ideologica; L'opzione.

L'Argentina, così come il resto dei paesi latinoamericani, vive di tutti i mali generati dall'oppressione imperialista e dalla dipendenza. La violenza che si esercita sul popolo è quotidiana, assai ben simulata, e non ha bisogno di manifestarsi in forma esplicita, in quanto « è » potenzialmente. Le sue conseguenze sono la fame, l'analfabetismo, l'alienazione, la distruzione degli autentici valori nazionali. La violenza è la pseudo Pace, il cosiddetto Ordine, la così chiamata Normalità. L'uomo latino-americano non può scegliere un modo di vita, nè una morte vera e propria. Vita e morte sono rette da codesta violenza quotidiana. Solo ribellandosi l'uomo argentino e latino-americano potrà recuperare la sua esistenza.

Seconda parte: Atto a favore della liberazione

Appunti, testimonianze e dibattiti intorno alle recenti lotte per la Liberazione del popolo argentino.

Dedicato al Proletariato Peronista, fautore della coscienza nazionale degli argentini.

Durata: 120', 35 mm. B. e N.
Il film, oltre a possedere valori specifici, vuol essere elemento provocatore ed un atto a favore della Liberazione
Prima della proiezione verranno distribuiti dei manifestini riproducenti l'Ordine del Generale San Martin dell'anno 1819, con il quale il popolo veniva esortato a combattere per la liberazione. Si ascolteranno marce rivoluzionarie. Negli intervalli un commentatore dirigerà il dibattito.
Un'avvertenza sottolinea l'atmosfera dell'atto: Ogni spettatore è un vigliacco o un traditore (Frantz Fanon).

La prima parte del film s'intitola:
Cronaca del peronismo (1945-55)

In essa si analizza criticamente la vita nazionale durante i dieci anni che, per le classi sociali sfruttate, significarono la prima irruzione nel processo politico e nella lotta per il potere popolare. L'analisi contempla il Movimento Peronista alla luce delle limitazioni che in quel momento erano proprie della società argentina e dei paesi vittime della stessa dipendenza. Il Movimento viene esaltato come il preambolo di quello che oggi chiamiamo il gran motore della storia: il **Terzo mondo.**

Si divide in dieci parti: **Il 17 ottobre; Pseudosinistra e peronismo; Il peronismo al potere; La crisi del potere peronista; Il 16 giugno 1955; Il 31 agosto; La sconfitta nazionale; La festa dei gorilla; La violenza della rivoluzione liberatrice; Riflessioni per il dialogo.**

La seconda parte s'intitola:
Cronaca della Resistenza

ed è la descrizione delle lotte sostenute dal proletariato argentino nel periodo che il film definisce Decade della violenza (1955-1966). Ai dati si susseguono informazioni, interviste, analisi critiche delle azioni più significative della Resistenza. Nelle interviste si ascoltano tanto le voci dell'anonimo militante metallurgico, quanto quella del Segretario Generale della Centrale Operaia. Il film si compone delle seguenti parti: **Prologo; La spontaneità; La clandestinità; Cronaca 1955-58; I sindacati; Cronaca 1959; I settori medi e l'intellettualità; Cronaca 1960-66; L'occupazione delle fabbriche; La limitazione della spontaneità; La guerra oggi; Introduzione al dibattito.**

L'atto si conclude con la fine del dibattito; saranno quindi i presenti a risolvere quando porvi termine.

Terza parte: Violenza e liberazione

Dedicato all'uomo nuovo che sorge da questa guerra di Liberazione.

Durata: 45' 35 mm. B. e N.
Anche questa terza parte del film è un atto a favore della Liberazione. E' lo studio di testimonianze, lettere, interviste, relazioni sulla violenza, come forma di Liberazione, e costituisce « un momento aperto » che consente l'inserimento di nuovi brani, nuove lettere, nuove testimonianze di militanti. E' destinato anch'esso al dibattito. Il film si chiude su una sequenza nella quale l'immagine e la Marcia « La Hora de Los Hor-

Biblioteca Gino Bianco

nos » si fondono per convertire la Sintesi in una proposta d'apertura.

I titoli sono: **Una vecchia storia di violenza; Lettere di militanti: Il tranello della legalità; L'impunità; Un militante intervista Julio Troxler; Lettera: L'atteggiamento; Le vittime; Lettera: La guerra; Il nazionalismo rivoluzionario: Intervista a Juan José Hernandez Arregui; Lettera letta da un commentatore: La legalità della nostra violenza; Spazio aperto per nuove lettere, per nuovi appunti, per nuove testimonianze; Canto finale: La violenza come liberazione.**

Significato del film

Il popolo di un paese neocolonizzato come il nostro, non è padrone della terra sulla quale vive, nè delle idee che gli vengono inculcate: non è sua la cultura dominante, al contrario, ne è la vittima. Solo possiede coscienza nazionale e la sua unica possibilità è la capacità d'essere sovversivo. La ribellione è la sua maggior manifestazione di cultura. Conseguentemente l'unico ruolo che possono assumere gli intellettuali è quello di unirsi a codesta ribellione per testimoniarla e approfondirla.

In Latinoamerica non v'è più posto per spettatori, nè per innocenti. Gli uni e gli altri sono complici dell'imperialismo. Ogni attività intellettuale che non serva alla lotta per la Liberazione Nazionale, è facilmente digerita dal nemico e assorbita dal gran pozzo nero che è la cultura del Sistema.

Il nostro impegno, come uomini di cinema e come appartenenti ad un paese in stato di dipendenza, non scende a compromessi con la Cultura Universale, nè con l'Arte, nè con l'Uomo in astratto. Noi sentiamo, anzitutto, un impegno per la liberazione della nostra patria, e dell'uomo in concreto che è, in questo caso, l'argentino e il Latinoamericano.

A differenza delle grandi Nazioni, nel nostro paese l'informazione non esiste. Stagna una pseudo-informazione che i neocolonialisti usano abilmente per occultare al popolo la realtà e negargli di esistere. Ricercare informazioni, produrre testimonianze è la base per rivelare la Verità, e assume, in Latinoamerica, importanza rivoluzionaria.

Un cinema sorto per servire la causa della liberazione non è destinato a spettatori di cinema, bensì ai formidabili attori di questa gran rivoluzione continentale. Ha come scopo l'essere utile alla lotta contro l'oppressione, perciò è, come la verità nazionale, un cinema sovversivo. Esso raggiungerà pochi attivisti e militanti, ma per mezzo loro potrà trascendere a strati sociali ben più vasti. La sua estetica è conseguente alla necessità di questa lotta, così come alle possibilità che la stessa gli offre.

« La hora de los hornos » è, anzitutto, un atto a favore della Liberazione, poi un film. E' un **atto** antimperialista che non ammette innocenti, spettatori o complici. E' un film aperto al dialogo e all'incontro delle volontà rivoluzionarie. Riflette le limitazioni della nostra società e certo anche nostre, però è anche pieno delle possibilità che sono in ognuno di noi.

gli autori

GIOVANE CRITICA

n. 18; inverno/primavera 1968.

Roberto Roversi/pagamento in contanti; **Peter Weiss**/Che Guevara; **Alberto Filippi**/La responsabilità dell'intellettuale europeo e la lotta di classe; **Claudio Meldolesi**/Sul teatro politico; **Abbiamo Nebbia** (discussione cui partecipano Ernst Bloch e Rudi Dutschke); Lunedì 6 maggio 1968, per le vie di Parigi (allegati testi e documenti); **Edoarda Masi**/Linee di storia del PCC; « Monopoly capital », « Il revisionismo », Paul Nizan: un intellettuale comunista, Lontano dal Vietnam; Riviste; **Stefano Merli**/Sul problema della ricerca consiliare nel movimento operaio italiano; **Giovanni Mottura**/Appunti sulle prospettive di una azione politica nel mezzogiorno; Kronstadt 1921 (a cura di Hans M. Enzensberger).

108 pg. L. 500; abbonamento annuale Lire 1800. Direzione e amministrazione: via F. Cilea 119, Catania.

Biblioteca Gino Bianco

BRASILE: IL CINEMA NÔVO

PUNTI PRELIMINARI

1/Le risaie del Vietnam o il villaggio del Nordeste non sono la nostra preistoria, non sono gli episodi periferici di una lotta arretrata, benṡì si situano al centro della storia, costituiscono il luogo in cui l'imperialismo mostra senza più finzioni il vero volto di sfruttamento e di oppressione, in cui si combatte la battaglia decisiva per le sorti del mondo nei prossimi decenni e si decide il futuro stesso dei paesi capitalistici sviluppati, delle isole felici (ormai, non più tanto serene e tranquille) dell'Europa; di lì passa la linea di demarcazione delle vere spaccature politiche e la verifica concreta delle ipotesi di lotta. Nel terzo mondo si ritrova la punta avanzata della storia e le prospettive di neocapitalismo, riformismo, rivoluzione precisano il loro senso storico al fuoco di una lotta concreta. Il Cinema Nôvo brasiliano, che si apre sui conflitti reali e centrali del mondo contemporaneo e su questi conflitti si propone di intervenire in modo diretto e immediato, di partecipare alla lotta e alla trasformazione della realtà, ben lungi dal costituire i primi incerti tentativi di una cinematografia minore, è il cinema politico più avanzato che si fa oggi nel mondo. Proprio nei termini di Diegues: «Una volta di più, credo che il cinema sottosviluppato possa stare alla testa, all'avanguardia di questo cinema politico, perchè è giustamente il cinema dei popoli oppressi del mondo intero, e pertanto il più adatto a parlare della tragedia della fame, del sottosviluppo, degli astronauti nello spazio esterno e della miseria nei paesi inferiori, tenuti in condizioni di sottosviluppo».

2/alla nascita del Cinema Nôvo presiedono non tanto influssi estetici, il rinnovamento del cinema e dell'arte, quanto l'esigenza di un intervento diretto sulla realtà; si inserisce nella lotta dell'uomo latino-americano per riconquistare la propria identità umana e storica. «La macchina da presa si apre sulla fame, sul sottosviluppo e sulla rivoluzione» (Rocha). Il tema non potrà essere, per necessità morale e politica, se non il sottosviluppo: la fame, l'analfabetismo, le malattie primarie, lo sfruttamento, e il suo maggiore agente provocatore, l'imperialismo. I cineasti brasiliani sentono la sofferenza fisica del sottosviluppo, sono mossi da un odio irrazionale, vogliono chiarire, discutere, svelare, denunciare, praticano l'an-

Biblioteca Gino Bianco

tropologia ideologica, in un selvaggio tentativo d'inventare l'uomo brasiliano. «Basta con l'estetica che non serva a qualcosa».

3/Primo compito di un intellettuale rivoluzionario del Terzo Mondo è, oltre che fare la rivoluzione, rompere il cerchio della dipendenza, della servitù, dell'oppressione che si manifestano anche a livello culturale. «I nostri artisti, come i nostri politici, avevano passato cinquant'anni con le spalle girate al Continente e tesi verso l'oceano, gli occhi fissi verso le luci della "civiltà"». La cultura dominante è al servizio del dominatore, collabora a mantenere le condizioni di schiavitù, ribadendo la superiorità del colonizzatore, proponendo modelli di importazione, impedendo il riconoscimento di una identità nazionale. Gli schiavi non hanno nome, ma solo quello del padrone. Questa cultura universale, che può essere di qualsiasi nazione e di qualsiasi valore, deve essere sradicata come primo passo nel processo di affrancamento umano, politico, culturale: «in un paese sottosviluppato è fondamentale che la società raggiunga un comportamento generato dalle condizioni della sua specifica struttura sociale ed economica».
Di pari passo, per il cineasta nôvo si pone la necessità di negarsi alle tentazioni del populismo; «l'artista, come il caudillo, si sente il padre del popolo». In quanto presuppone che il popolo non riesca a superare l'attuale livello di comprensione e gli ripropone forme di comunicazione note e reazionarie, «il populismo coltiva appena i valori culturali di una società sottosviluppata». E questi valori non valgono nulla; la cultura brasiliana, che è il prodotto della fame, dell'analfabetismo, dell'immobilismo sociale, dell'impotenza politica, è «una cultura anno zero». Con Nelson Pereira dos Santos, il Cinema Nôvo può ben dire: «Non so dove vado, ma so che non vado di lì».

4/La risposta è «l'aggressività impura». Precisa Rocha in un testo ormai canonico, «Un'estetica della violenza»: «Il condizionamento economico ci ha condotti al rachitismo filosofico, all'impotenza, talvolta cosciente, talvolta no: ciò genera nel primo caso la sterilità, nel secondo l'isteria. Ne consegue che il nostro equilibrio in prospettiva non può sorgere da un sistema organico, ma piuttosto da uno sforzo titanico autodistruttore per superare questa impotenza». Eredità delle culture colonizzatrici, la misura e la perfezione non servono ad un cinema che vuole essere di violenta negazione, di lotta, di riscatto. È necessario fare «un discorso che può essere impreciso, barbaro, irrazionale, ma i cui rifiuti sono tutti significativi», quale auspica Carlos Diegues. Grandi sintesi selvagge e deliranti, sperimentali, pieni di metodi inesatti, e di violenza delle emozioni, sempre senza misura, talora sconnessi, ma inventivi e vitali in maniera dirompente, i loro film esprimono lo sforzo violento di liberazione dell'uomo latino-americano, sono la rivelazione culturale di un altro mondo, in piena convulsione, indisciplinato, esplosivo, complesso. Le contraddizioni costituiscono la loro forza, l'irrazionalità del loro odio e la violenta passionalità, la carica di aggressione viscerale costituiscono i segni della loro autenticità. «Più che le statistiche sulla miseria, più dei libri teorici che ci insegnano la dialettica della Storia e il destino delle Nazioni, è quando noi camminiamo in una strada africana o nei campi dell'America Latina che comprendiamo che è necessario prima di tutto odiare il sottosviluppo, soffrirne, odiarlo con il nostro cuore, i nostri occhi, il nostro tatto». Con le nostre viscere e la nostra intelligenza, irrazionalmente e con lucidità operativa. Siamo di fronte ad un nuovo genere di cinema: «tecnicamente imperfetto, dram-

Biblioteca Gino Bianco

maticamente dissonante, poeticamente ribelle, sociologicamente impreciso come è imprecisa la stessa sociologia ufficiale brasiliana, aggressivo ed insicuro politicamente, come le stesse avanguardie politiche del Brasile, violento e triste, anzi più triste che violento come il nostro carnevale ».

5/In questa luce, la linea maestra del cinema moderno non appare certamente l'oggettività piccolo-borghese del cinema occidentale, che nel dopoguerra va dal neorealismo alla nouvelle vague. È necessario rifare la storia del cinema moderno e buttare in mare il nostro concetto di realismo, superficiale angusto ossequiante ai sacri testi e alla burocrazia di partito. Un realismo pacificatore, senza avventure e senza scoperte. Didattico o di denuncia, aggressivo o critico, agitatore o organizzatore, demistificatore o fabulistico, il Cinema Nôvo si rende conto che « essere realista *significa* discutere gli aspetti del reale *e non usare una formula di realismo europeo ormai superato per determinare a priori un realismo di buona coscienza ». Perciò recupera altre esperienze, rimaste un po' ai margini, ma che mostrano una precisa intenzione di intervenire con la violenza, con la crudeltà, con l'aggressione, di portare avanti il processo di distruzione, di deformazione, di rielaborazione dei dati reali, di scardinare la serena sicurezza della ideologia e sostituire una ricerca dialettica, complessa, tormentata, il dubbio come metodo. Secondo alcune indicazioni di Diegues: il barocco, i « mostri » di Orson Welles, la trasposizione dell'ideologia a livello di linguaggio di Eisenstein, la sintesi brechtiana dell'ultimo Godard. La tendenza è a un cinema epico-didattico, molto più storico che individuale, che sperimenta ogni mezzo, dal reale al mito, dal verismo alla magia, alla favola, alla metafora, in una grandiosa ed impura commistione di materiali culturali disparati, e perviene a violente e lucide sintesi sulla rivoluzione e il potere; e naturalmente vi spiccano, per rigore e profondità e efficacia di lotta, le strade più « estremistiche »: il delirio barocco, tragico e dialettico di Rocha, e il realismo ideologico, simbolico e crudele di Guerra.*

6/Cinema della storia, che non fa dell'accademia e dell'erudizione rivoluzionarie, ma la intende come lotta, come partecipazione attiva e diretta alla trasformazione del mondo, dialettico ma non devirilizzato nelle mediazioni ad oltranza, nei giudizi prudenti e sfumati, radicalmente influenzato dal marxismo ma « depouillé de tout esprit Vatican du Kremlin », il Cinema Nôvo si è dedicato finora alla perlustrazione sistematica della realtà brasiliana, i miti e i pregiudizi, i conflitti esplosivi o latenti, le false prospettive. Per ora, almeno fino a « Terra em trance », è rimasto alla fase della demistificazione, allo sguardo critico; ha vomitato il proprio disgusto violento e aggressivo di fronte alla situazione (« la civiltà brasiliana è decadente. Noi siamo marci, sterili, pigri »), ha detto con crudezza, con lucidità e rigore, senza le semplificazioni della speranza, della consolazione, della prospettiva inevitabile, le parole della verità e della ribellione. Era partito dal Nordeste, « Vidas secas » era l'amara odissea di un « retirante », « Deus e o Diablo na terra do Sol » presentava un bovaro che diventa « cabra », e quanto siano false soluzioni tanto il misticismo dei « beatos » quanto la violenza irrazionale dei « cangaçeiros », « Os fuzis » analizzava il rapporto tra forze dell'ordine e la miseria; trasmigrato dalla campagna in città, in « O desafio » ha fatto l'autocritica dell'intellettuale al momento del golpe del '64, in « A opiniao pubblica » e « Cara a Cara » ha descritto l'impotenza della classe media, in « Garôta de Ipanema » ha negato il mito della civiltà dell'allegria atlantica, in « A grande cidade » ha distrutto il mito

Biblioteca Gino Bianco

della modernità, della grande città. A partire anche dal discorso sul pubblico, si radica qui la polemica contro il movimento, contro l'ideologia di parecchi film del CN, da parte di alcuni critici di « sinistra », come J. C. Bernardet: di essersi voluto popolare e di aver fatto un cinema su e per la classe media, di essere praticamente tagliato fuori dal pubblico e di raggiungere una élite culturale. « L'apporto principale del CN è così l'aver contribuito alla elaborazione di una cultura di classe media. Con tutte le contraddizioni che ciò implica ». La critica in sé corretta, può valere solo in prospettiva, non per i difficili inizi, e indicare i nuovi problemi che il movimento si trova di fronte. Ora « Terra em Trance » segna una svolta, pone la necessità di andare al di là del cinema nazional-popolare, di rivelazione culturale, quale finora è stato fatto, per promuovere invece un CN politico e antropologico, complesso e universale, per sostituire « al film a tesi il film a sintesi ». La tendenza è a un cinema epico-didattico, più storico che individuale; i nodi che l'individuo si trova di fronte sono quelli della storia, del potere e la rivoluzione.

Gianni Volpi

Breve storia del CN

UN CINEMA POLITICO

Il Cinema Nôvo Brasileiro conta ormai otto anni di vita: ha collezionato premi in numerosi festival, è conosciuto e riconosciuto dalla critica (se non purtroppo dal pubblico) e ha prodotto sinora 32 film. E' difficile riunire le opere e le personalità che lo compongono sotto una definizione unica e precisa; lo stesso Rocha lo definisce con un certo grado di approssimazione in un testo recentissimo: « tecnicamente imperfetto, drammaticamente dissonante, poeticamente ribelle, sociologicamente impreciso com'è imprecisa la stessa sociologia ufficiale brasiliana, aggressivo ed insicuro politicamente come le stesse avanguardie politiche del Brasile, violento e triste, anzi più triste che violento come il nostro carnevale che è molto più triste che allegro » (1).

Ma esiste un obiettivo comune a incidere sulla realtà nazionale. Nel corso del « Rencontre avec le Cinema Nôvo » risalente al sett. '65, Rocha affermava:
« Noi pensiamo che il cinema possa essere un grande strumento per la conoscenza della realtà brasiliana, per la messa in questione di questa realtà e anche per il suo

Biblioteca Gino Bianco

cambiamento. Esso può essere uno strumento attivo di agitazione politica. E' a partire da questo principio unico, ma che permette delle esperienze molteplici conformemente al temperamento di ciascun cineasta, che il cinema brasiliano comincia a esistere », e Gustavo Dahl ribadisce: « il cinema deve migliorare il mondo nel quale viviamo; nel nostro caso: il paese in cui viviamo. È questa convinzione che assicura, al di là delle diversità individuali, la nostra unità ».
Concretamente il C. N. condusse una grossa battaglia
contro il colonialismo culturale del cinema americano i cui film, per lo più di serie B, invadevano le sale di Rio e di São Paulo grazie al dominio della distribuzione da parte delle major companies USA;
contro la dipendenza culturale (imitazioni dei modelli nordamericani) ed economica (assurdi tentativi di costruire una Hollywood carioca senza neppur porsi il problema del controllo della distribuizione) incarnata nel corso degli anni cinquanta dalla « Vera Cruz ». Con l'intento di fare « del cinema brasiliano per il mondo intero » e di « creare cose semplici per un popolo semplice » (populismo), il capitalismo indigeno in sostanza favorì, più che altro, la produzione di *chanchadas*, cioè di « commedie » che portavano sugli schermi il modo di vita e il dialetto delle grandi città e costellate di furbastri chiacchieroni « simpatici » al pubblico « popolare »; e di melodrammi sociali come il folkloristico « O Cangaceiro » ('53) di Vitor Lima Barreto.

La preistoria

Alcuni tentativi di reazione al clima culturale dominante erano già stati fatti in anni precedenti la vera e propria nascita del movimento. Di particolare rilievo è « Rio 40 Graus » ('55), ambientato a Rio come gran parte delle « chanchadas » della Vera Cruz, è stato definito « il film anti-Vera Cruz »; e non a torto il suo autore, l'allora ventisettenne Nelson Pereira dos Santos, è considerato un po' come il padre del C.N., per aver fornito con i suoi film – malgrado la forte impronta neo-realistica che li caratterizza e li differenzia così profondamente dai « veri e propri » film del C.N. – un esempio prezioso di produzione cooperativa a basso costo e per aver mostrato un interesse puntuale e non folkloristico per un aspetto fondamentale della realtà brasiliana: la « favela » che si estende ai bordi di una grande città. Tuttavia risente l'influenza di postulati zavattiniani, la tendenza è a un cinema brasiliano « delle strade, dai temi popolari, dal linguaggio semplice e comunicativo, in cui la poesia esprime le speranza di giorni migliori in una società ingiusta » (Viany).

La ricerca degli aspetti tipici della realtà brasiliana

Prima del 1960, considerato l'anno di nascita del movimento, alcuni registi che ne sarebbero stati in seguito i rappresentanti più in vista, avevano già realizzato dei c.m. (2), oltre che impegnarsi in un'attività di animazione di cine-club e di critica, che sono da considerarsi i primi sintomi di gestazione del movimento. Tuttavia, per una serie di motivi, che vanno dall'impreparazione tecnica alle incertezze teoriche, non rivestono valore se non come esercitazioni individuali. Il c.m. portabandiera del Cinema Nôvo è invece « Arraial do Cabo », realizzato a Rio nel 1959 da Saraceni. In questo documentario, Saraceni tenta di mostrare la decadenza di un villaggio che si trova nello stato di Rio: Arraial do Cabo. « Ho tentato – dice – di immettere nel

Biblioteca Gino Bianco

film il problema del vecchio e del nuovo. Si tratta di un villaggio di pescatori dove si pesca ancora in modo assai primitivo, e dove si impianta una fabbrica chimica. I pescatori non riuscivano ad adattarsi al lavoro in fabbrica, e fu necessario che venissero degli operai del Nordeste per compiere questo lavoro. Quello che ho cercato di esprimere nel film è lo scontro tra queste due realtà (quella primitiva della pesca e quella dell'industria), cioè: la lotta tra il vecchio e il nuovo ». È certo significativo che il « primo » film del C.N. sia stato un documentario, e che affronti un problema fondamentale in un paese sottosviluppato: l'industrializzazione le sue implicazioni sociali.
Sempre sulla via della « ricerca » degli aspetti più tipici della realtà brasiliana, « Cinco Vêzes Favela » ('62, Rio) costituisce una tappa importante. È composto da cinque cortometraggi (3), che come dice il titolo sotto il quale sono riuniti, trattano per cinque volte un altro aspetto del sottosviluppo: la « favela », popolata dal sottoproletariato urbano composto prevalentemente da immigrati dalle zone contadine in cerca di lavoro. Probabilmente, più che per il valore dell'analisi, « Cinco Vêzes Favela » è importante sotto il profilo produttivo; è stato infatti finanziato dal Centro Popular de Cultura da União Nacional dos Estudiantes con l'intento di realizzare un film di agitazione politica e, per questo, ha rivestito a suo tempo la funzione di film-manifesto nell'ambito del C.N.

La ricerca di uno stile autoctono

Circa nella stessa epoca, vedeva la luce « Barravento » di Glauber Rocha, girato a Bahia nel '59, ma montato con l'aiuto di dos Santos solo nel '61. Girato in una comunità di pescatori (o Baraquinho), rappresenta il modo di vita, lo sfruttamento, e le superstizioni di questa comunità. A partire da un tema magico (il legame dei pescatori bahianesi con il mare, attraverso la macumba), testimonia gli slanci irrazionali della rivolta, pure se crede alla necessità di un leader estraneo alla situazione e quindi nutre scarsa fiducia nell'azione di massa condotta in prima persona dai pescatori sfruttati. Ma, soprattutto, risulta una tappa importante sulla via della ricerca di un linguaggio autoctono, che nasca dalla realtà stessa, in quanto contamina uno stile diretto e un lirismo barbaro (il misticismo, la danza, la musica, il mare) e usa come elemento essenziale la musica negra locale.
Al contrario, sotto questo punto di vista, meno interessanti sono altri due l.m., per il resto assai più « sicuri e padroneggiati »: « Os Cafajestes » ('62) di Ruy Guerra e « Pôrto das Caixas » ('63) di Paul César Saraceni. Infatti in essi erano ben visibili i frutti di esperienze allogene vissute dai loro autori: Guerra, nato in Mozambico, era giunto in Brasile dopo aver studiato all'IDHEC e aver « visto » le prime opere della Nouvelle Vague; Saraceni, grazie al suo « Arrial do Cabo », aveva ottenuto una borsa di studio per il Centro Sperimentale di Roma, dove studiò nel 1960-'61 e dopo « vide » i film di Antonioni (4).
Parallelamente alla direzione di Rocha, diverse strade di cinema e di intervento politico sono proposte dai film di Santos e di Diegues. Tanto « Vidas secas » che « Ganga Zumba » si situano in un punto centrale della geografia della fame: il Nordeste, quei « novecentomila chilometri quadrati di sofferenza » che si estendono dallo Stato di Maranhão allo Stato di Alagoas; in particolare il primo nella caatinga, cioè la parte chiamata il « Nordeste della siccità », il secondo nell'altra parte del Nordeste, quella dello zucchero.

Biblioteca Gino Bianco

« Vidas Secas » di Nelson Pereira dos Santos.

Adattando il romanzo di Graciliano Ramos, Santos si muove nella direzione di un realismo poetico e critico. « Vidas secas » è la descrizione documentaria della vita dei contadini senza terra, della loro rassegnazione, della loro incapacità a trovare delle soluzioni, provocata dall'oppressione di un universo senza speranza, della loro fuga nei sogni, anch'essi disperatamente poveri. È la storia di Fabiano, che vive nel sertão errando con la sua famiglia alla ricerca di un lavoro. Ed è nella quotidianità di questa lotta che Santos ci mostra il suo sertãnejo. È proprio questo aspetto di « tranche de vie » comune e anonima, osservata con occhio fermo e « obiettivo », che conferisce al film il suo stile e la sua forza. Tra l'altro, malgrado la differenza di stile che sapara il « vecchio » Santos dai giovani del C.N., il suo film ha contribuito a polarizzare l'interesse del movimento sul Nordeste che ha costituito, insieme alla favel», l'ambiente di elezione dei film di questo periodo.

« Ganga Zumba, Rei dos Palmares », che narra di una famosa rivolta degli schiavi negri del XVII secolo, costituisce, invece, l'unico film storico del movimento. Sulla scorta di una vecchia leggenda brasiliana che si ritrova nella letteratura, la pittura, il teatro, e la musica popolare di questi tre ultimi secoli, Carlos Diegues ha composto una strana epopea, piena di urla e di furori, di una naïveté grandiosa, e con il chiaro intento di « rammemorare », in una situazione mantenuta inalterata dalle forze della conservazione, lo spirito libertario e di rivolta che aveva portato gli schiavi negri ad organizzarsi autonomamente in una società antagonistica e indipendente da quella in cui li costringeva a vivere il fazendeiro bianco.

Biblioteca Gino Bianco

Due capolavori frutto di una ricerca di gruppo

È fuori dubbio che le ricche annate del '64 e del '65 siano il frutto del lungo lavoro in comune che abbiamo cercato di richiamare per sommi capi. In queste annate si situano alcuni film che hanno definitivamente imposto il C.N. Sarebbe però errato ridurre il movimento a questi e ad alcuni altri film notevoli, realizzati in seguito. Essi sono stati infatti possibili proprio grazie ad altri film « minori » che li hanno preceduti, che hanno promosso un lavoro di ricerca da cui tutti i partecipanti del movimento hanno potuto trarre insegnamenti fondamentali.
Film dall'andamento di chanson de geste, direttamente ispirato alla cultura nordestina dei cantastorie, « Deus e o Diablo na Terra do Sol » di Rocha è una allegoria di vasta portata, incredibilmente ricca e complessa, pervasa da grandi passioni e forze primordiali. Opera smisurata e delirante, che « conserva » tutti gli aspetti « folkloristici » del Nordeste, e ha le sue radici proprio nella cultura dei colonizzati, finora considerata « sottosviluppata », possiede una estrema lucidità dialettica nel perlustrare i conflitti esplositivi del « multiplo uomo brasiliano »: la parabola del vaqueiro Manuel, per sfuggire il caos della miseria e dell'ingiustizia, si svolge tra il fanatismo mistico dei beatos e la violenza irrazionale dei cangaçeiros, l'una e l'altra false soluzioni, che saranno stroncate dal macaco – uccisore di banditi e di beati pagato dai proprietari terrieri e dalla Chiesa – strumento cieco della Storia. Come dice la canzone, « Un mondo mal diviso non può dar niente di buono, perché la terra è dell'uomo, non di Dio, non del demonio ». Una perfetta espressione dell'estetica della violenza, da Rocha stesso teorizzata in quegli anni.

A contatto con l'atmosfera, in cui viveva il cinema brasiliano di quegli anni, Ruy Guerra pervenne via via ad arricchire e precisare politicamente e stilisticamente un soggetto cui lavorava sin dal 1953-'54, e a concretizzarlo in un film, « Os Fuzis », che fa propria la volontà di contestazione e di rivolta del movimento. « Os Fuzis » è ancora un film sul sottosviluppo, analizza i rapporti tra le forze dell'ordine e la miseria; denuncia le superstizioni religiose che distolgono dalla rivolta necessaria ed è la critica di una rivolta individuale, tanto disperata e coraggiosa quanto vana. Diversamente dall'epopea di Rocha, la tendenza di Guerra è a un realismo della violenza e della crudeltà; che procede in maniera analitica per piani di racconto separati, a blocchi di sequenze, e arriva progressivamente fino al parossismo, all'esasperazione, e a trarre il senso, ed anche la natura stessa del ritmo della vita del Nordeste.

Tendenze minori

Contemporaneamente ai capolavori citati, vennero via via prodotti altri film, meno noti e senz'altro « minori », ma nient'affatto privi di interesse. Tra gli altri, è necessario ricordare almeno « São Paulo S. A. » ('65) di Luis Sergio Person, ambientato a San Paolo tra il '57 e il '60 (cioè nel periodo che ha visto l'instaurazione dell'industria automobilistica) che segue, in maniera romanzesca, l'ascesa sociale e il modo di vita insulso e tutto orientato verso valori tipicamente borghesi di due rappresentanti tipici della classe media brasiliana; « A Falecida » ('65) di Leon Hirszmann, tratto da una piéce di Nélson Rodrigues, in cui si racconta lo strano e « divertente » caso di superstizione (5) di Zulmira, ossessionata non tanto dall'idea della morte, quanto dal desiderio di una sepoltura di prima classe e to-

Biblioteca Gino Bianco

talmente incompresa del marito ossessionato dalla follia calcistica, due poli tipici della vita brasiliana; « O Padre e a Moça » ('65) di Joaquim Pedro de Andrade, dove una situazione buñueliana sembra essere portata alle sue ultime conseguenze nel blasfemo, senza addolcimenti nè piroette; « Menino de Engenho » ('65) di Walter Lima Jr. sugli effetti della industrializzazione.

Cinema Diretto

Figurano, nell'elenco dei film realizzati dal movimento nel '64 e '65 alcuni film che forse per il semplice fatto di essere cortometraggi, sono passati un po' in second'ordine. In realtà essi rivestono un'importanza notevole; si tratta di una serie di film « in diretta » che si propongono di analizzare alcuni aspetti della realtà brasiliana valendosi dell'approccio immediato, ma non per questo necessariamente superficiale, che questo tipo di cinema permette (6). Non è certo un caso che, malgrado le grosse difficoltà iniziali dovute prima di tutto alla mancanza di apparecchiature adatte e alla insufficiente preparazione tecnica, questo genere di cinema si sia ben presto sviluppato nel seno del C. N.

Il primo a incominciare è stato Joaquim Pedro de Andrade che, di ritorno da un viaggio in Europa e in USA dove aveva lavorato con i Mayles, realizzò nel '63 il l. m. « Garrincha, Alegria do Povo », in cui si trovano alcune sequenze girate in diretto, ma con suono non sincrono. L'utilizzazione del Cinema Diretto permise a Andrade di analizzare dal vivo un fenomeno di massa brasiliano: il fanatismo calcistico; nello stesso tempo Garrincha, eroe nazionale, è visto nella sua vita quotidiana e riportato a dimensioni più « normali ». Il primo vero e proprio film brasiliano di cinema diretto è « Integração Racial » realizzato in 35 mm. da Paul César Saraceni alla fine del '63; si tratta di un'inchiesta condotta interrogando l'uomo della strada sui pregiudizi razziali in Brasile. Seguirono immediatamente: « Maioria Absoluta » di Leon Hirszman, sul problema dell'analfabetismo, tasso brasiliano 48%; « Marimbas », in 16 mm., di Vladimir Hergoz, a proposito di gruppi di pescatori arrivati dal litorale del sud a Rio dove, inadatti ai lavori che offre la città, vivono in uno stato di disoccupazione cronica e sbarcano il lunario aiutando irregolarmente degli altri diseredati: i pescatori di Copacabana; « O Circo » ('65), di Arnaldo Jabôr *reportage* sui piccoli circhi in via di sparizione che si esibiscono nei sobborghi di Rio.

Un notevole impulso allo sviluppo del cinema diretto fu dato da Luis Carlo Barreto e Thomas Farkas che nel '64 acquistarono del materiale leggero per girare in 16 mm. Farkas, sulla base di un piano industriale che mirava anche allo sfruttamento del circuito televisivo, produsse nel '65 quattro c. m. in 16 mm.: « Memória do Cangaço » di Paulo Gil Soares, film reportage sul banditismo nel Nordeste durante gli anni trenta, basato su interviste con cangaçeiros e macacos sopravissuti, dalle due parti, alla campagna di repressione del banditismo condotta in quegli anni; « Viramundo » di Geraldo Sarno, sull'emigrazione dei contadini del Nordeste verso il centro industriale di São Paulo; « Subterrâneos do Futebol » di Maurice Capovilla, che cerca di ridimensionare le condizioni di lavoro dei giocatori di calcio dei grandi clubs di São Paulo; « Nossa Escola de Samba » di Manuel Horacio Gimenez.

I motivi che hanno spinto i giovani registi brasiliani a adottare le tecniche del Cinema Diretto, estendendole anche a alcuni film di finzione, e a proseguire, mal-

Biblioteca Gino Bianco

grado le difficoltà, i loro esperimenti in questo campo, sono certamente dovuti *anche* a ragioni di costi minori; ma non solo a ciò, come ben mostra una dichiarazione di Geraldo Sarno che, se pur fatta a titolo personale e a proposito del suo film, può, essere estesa a gran parte delle opere e delle intenzioni dei suoi colleghi. « Con questo documento (« Viramundo ») – egli afferma – mi sono proposto di fornire una visione, di condurre un'analisi obiettiva, su un problema che ho giudicato importante per comprendere un aspetto essenziale della società brasiliana attuale. Credo che una delle missioni, dei compiti che si impongono al cinema di un paese quale il Brasile sia contribuire allo studio, all'analisi di quei problemi la cui visione precisa è fondamentale per paesi come il nostro. Il mio film s'è proposto di percorrere questo cammino. Ho utilizzato un metodo che è in effetti quello del cinema diretto, ma l'ho utilizzato piuttosto come uno strumento per arrivare a quello che si potrebbe chiamare un « realismo critico » di questa realtà brasiliana ».

La minaccia della reazione

Ad imporre in modo urgente e concreto, l'esigenza di un ulteriore passo in avanti sulla via della contestazione, interveniva il colpo di stato di destra dell'aprile '64, cioè la totale sconfitta del riformismo di fronte ai militari quali portavoce di una linea dura e autoritaria propria dell'imperialismo USA, stile Johnson, e della oligarchia agraria, cui aveva fornito la propria adesione ampi settori della piccola media e grande borghesia diversamente terrorizzati dalle « arditezze » riformistiche di Goulart.

La caduta di quest'ultimo avvenne proprio all'inizio del periodo di maggior produzione del C. N.; tanto che questo, paradossalmente, esplose in piena reazione. Reazione che assunse nei confronti del C. N. un atteggiamento sostanzialmente ostile e repressivo, ma accompagnato, al solito, da una certa tolleranza di fatto dovuta, oltre che alle contraddizioni tipiche di un governo militare tipo quello del maresciallo Castelo-Branco, alle « incredibili » e estremamente variate alleanze che sono usuali a livello locale in Brasile e, infine, a un doppio sistema di censura federale e statale. Avvenne così che durante lo svolgimento di un festival a Rio fosse possibile vedere, seppur in margine, « O Desafio » di Saraceni, che tratta direttamente del golpe del '64 in termini non proprio favorevoli. Il potere centrale, da un'altra parte, però, dopo aver tagliato i fondi a Saraceni in fase di montaggio di « Integracão Racial » e aver sequestrato il materiale girato del film di Eduardo Cutinho sulle Lege contadine del Nordeste, non esitò nel novembre '65 a sbatter dentro, insieme ad altri, Rocha, Andrade e Mario Carneiro (operatore di molti film del C. N.), minacciando di deferirli davanti a un tribunale militare per essersi rifiutati di impegnarsi a una completa neutralità politica nei confronti del regime.

La necessità di un nuovo balzo in avanti

In definitiva il C. N. riuscì a sopravvivere, utilizzando a suo vantaggio le contraddizioni del sistema, facendo leva sul suo successo internazionale che, da una parte, avrebbe conferito un carattere troppo clamoroso alla repressione totale e, dall'al-

Biblioteca Gino Bianco

tra, stuzzicava i militari che vedevano in esso un certo contributo alla grandeur nazionale.
Rimaneva però un altro interrogativo la cui risposta «rassicurante» esigeva, per molti aspetti, uno sforzo molto maggiore da parte dei giovani cineasti. Non si trattava infatti solo di sfuggire ai colpi della destra, ma di uscire da una crisi scoppiata nel seno di quella sinistra di cui la maggior parte, per non dire tutti, i componenti del movimento facevano parte. Non va, infatti, dimenticato che, nell'ambito della sinistra, erano in molti a farsi illusioni su Goulart – ivi compreso il Partito Comunista Brasiliano, il cui Segretario generale, ancor pochi giorni prima del colpo di stato, ben lungi dal pensare a una qualsiasi mobilitazione delle masse, era solito ripetere: «Siamo già al potere, non è il caso di allarmarsi». In ogni caso, adesione personale al goulartismo o meno, è chiaro che un'analisi critica e corretta delal realtà brasiliana non poteva più condursi nei termini precedenti. Non foss'altro perchè gli avvenimenti verificatisi, imponevano il discorso sul riformismo stesso, superando il momento della denuncia degli aspetti macroscopici – diseredati delle campagne, sottoproletariato urbano – che aveva caratterizzato la fase precedente. E' immediatamente evidente quanto fosse necessaria un'analisi estremamente complessa – e sostanzialmente nuova per il C.N. – in grado di cogliere i rapporti sottosviluppo-imperialismo; di far luce sulla situazione di classe e sul comportamento politico delle varie forze sociali; di uscire dai limiti ristretti della realtà nazionale situandola in un contesto internazionale.
Non conoscendo ancora la produzione di questi ultimi tempi, quattro sono i film che ci permettono di verificare a che punto sia il CN: «O Desafio» di Saraceni, «A Grande Cidade» di Diegues, «A Opinião Publica» di Jabôr, oltre a «Terra em Transe» di Rocha.
«O Desafio» ('65) è stato realizzato a caldo, all'indomani del colpo di stato del '64. Questo fatto non è certo del tutto indipendente da alcuni meriti e limiti del film; rispettivamente: il legame immediato con l'attualità politica del paese; l'incapacità di cogliere nelle loro conseguenze più gravi e generali gli avvenimenti storico-politici presi in esame. Si può dire che il tema principale del film sia la crisi delle posizioni di gran parte della sinistra brasiliana ante-*golpe*; costituisca il momento di ripensamento e di autocritica della classe intellettuale, e in fondo del CN stesso. Marcelo, alla fine del film, avvierà a soluzione i suoi problemi abbandonando Ada, moglie di un grande industriale: rottura con la quale Saraceni intende simbolizzare la necessità di por fine all'alleanza classe media-grande borghesia-proletariato che aveva caratterizzato l'epoca gourlartiana. E' evidente l'intento critico che guida Saraceni nel caratterizzare idee e posizioni che furono (e sono) proprie di una certa sinistra chiamata in Brasile «festiva», beata, riconoscibile per i suoi discorsi composti di frasi fatte, superficiale, votata all'inazione, ed è incontestabile la soluzione simboleggiata: Marcelo abbandona il suo romanticismo piccolo-borghese e si prepara a lottare, «a vivere un tempo di guerra senza sole», secondo i versi di un canto rivoluzionario brasiliano. Tuttavia se il film, esprime la disperazione, la delusione dei militanti che assistono impotenti ai colpi di mano dei militari, rimane nell'ambito dei problemi politico-personali di un intellettuale, prospettiva interessante, ma marginale per affrontare i problemi reali che si pongono in Brasile, in questo momento cruciale della sua storia politica.
Diegues ha realizzato il suo secondo lungometraggio alla fine del '65 inizio '66. «A Grande Cidade» racconta la vicenda intrecciata di quattro immigrati di origine nordestina giunti a Rio nella speranza di trovare lavoro e una vita meno

Biblioteca Gino Bianco

« A Grande Cidade » di Carlos Diegues.

grama. Come ha scritto Diegues stesso: « Dalle regioni povere (o più povere) del paese, arrivano dei camion, pieni di gente che, fuggendo la siccità o la disoccupazione, perseguono la speranza (o la certezza) d'una vita confortevole nella grande città. Ma non c'è nulla di più sottosviluppato di una grande città sottosviluppata ». Questa realtà, e le sue conseguenze, è appunto quanto si propone di mostrare il film: l'impossibilità per i diseradati di cambiare la loro situazione; il ridimensionamento di uno sviluppo industriale e urbano che offre a una manodopera non qualificata (cioè alla stragrande maggioranza della popolazione) solo la soluzione della malavita o quella di continuare la stessa esistenza miserabile ai bordi di grattacieli invece che nel sertão. I quattro personaggi del film, venendo in città, hanno scelto una via che non li menerà a nulla e morranno, impotenti, o ritorneranno nello stato in cui si trovavano prima dell'inizio del film. « A Grande Cidade » prosegue, a proposito di Rio, il discorso che il c.m. in diretto « Viramundo » aveva iniziato esaminando la situazione di São Paulo, e contraddice, nei fatti, il mito della industrializzazione come rimedio alla miseria che ritornava come una delle balle più comuni sulla bocca di Goulart e dei suoi sostenitori. Lo stesso Diegues l'ha situato correttamente nell'ambito del movimento: « In un certo senso, nel quadro del CN, questo film rappresenta un ponte. Un ponte tra la violenta tragedia rurale e il melodramma urbano, due tendenze classiche di quanto abbiamo fatto sino ad ora... Senza fornire un giudizio di merito e senza alcuna vanità personale, posso dire, a mo' di semplice orientamento storico, che

Biblioteca Gino Bianco

"A Grande Cidade" è un film che deve essere situato al punto limite tra il cinema nazional popolare che abbiamo fatto sin dagli inizi e il CN nuovo tipo, politico e antropologico, complesso e universale, che incominciamo a fare ora in Brasile ».

Il primo l.m. in diretto realizzato in Brasile – « A Opinião Publica » di Arnaldo Jabôr ('67) – non si situa purtroppo nella linea delle esperienze condotte in precedenza con tecniche analoghe nel campo dei c.m. Quel « realismo critico » – cui abbiamo visto richiamarsi Geraldo Sarno – cioè quell'attenta e critica riunione di un materiale « spontaneo », condotta sulla base di precise intenzioni di giungere alle radici delle situazioni via via mostrate – è evidentemente assente dall'inchiesta sulla classe media condotta da Jabôr a Rio (per non dire nella sola Copacabana). In questo caso, l'oggetto dell'inchiesta era particolarmente difficile, ma proprio per questo esigeva assolutamente una definizione preliminare che Jabôr è ben lungi dal dare: mancanza di cui il film paga le conseguenze sino all'ultimo, giungendo sino al folklorismo più vieto e superficiale. Sovente le dichiarazioni sono incredibili, talvolta molto divertenti, ma su un argomento così scottante il CN ha bisogno di molto di più, cioè di precisione e di visione politica corretta.

Un film svolta

« Terra em trance » di Rocha, segna, con l'esemplarità del capolavoro, il passaggio, teorizzato da Diegues, dalla prima fase del cinema di demistificazione, dello sguardo critico, dell'analisi di aspetti della realtà brasiliana, al nuovo tipo di cinema che il movimento si propone di fare, politico, universale, fondato sulla sintesi.

Con il suo terzo lungometraggio, Rocha percorre un'altra tappa del suo viaggio lungo il Brasile. Viaggio nello spazio, evidentemente: dal mare dei pescatori bahiani al sertão (il Nordeste di Manuel, Sebastio, Corisco e Antonio das Mortes) alla città di Eldorado e la provincia di Alecrim (la regione « immaginaria » abitata da Paulo, Diaz, Fuentes e Sara). E nel tempo anche: l'azione di « Deus e o Diablo » si situa nel 1939, data dell'uccisione dell'ultimo famoso cangaçeiro Corisco; quella di « Terra em Trance » nel 1964, data del golpe di Castelo Branco che, con l'aiuto dell'imperialismo USA, spazzò via Goulart e le illusioni del populismo riformista. Viaggio compiuto non per semplice amore di avventura, ma con uno scopo preciso: conoscere e analizzare la situazione politica, economica e sociale del Brasile. Le caratteristiche di questo delirio organizzato, risultato di una visione barocca della realtà e di un tentativo dialettico di comprensione politica di avvenimenti storici, sono stati sintetizzati da Rocha stesso: « Terra em Trance » è per me un film d'intervento. E' la espressione di una crisi totale, sociale, storica e sociologica. E' quel momento in cui non si accettano i valori tradizionali e in cui tuttavia non si è ancora riusciti a trovare dei valori sostitutivi... In fondo, il mio film è una critica alle tradizioni del verbalismo gratuito. La mia posizione in rapporto all'eroe è al tempo stesso critica e passionale. Non rifiuto in alcun modo la disperazione, il romanticismo, l'incoerenza che il suo comportamento manifesta. Questo stato di « trance » nel quale l'eroe si trova è uno stato di transizione, è quello che precede la rivoluzione e che è necessariamente... una fase lacerante di riflessione, di incertezza, di preparazione in cui si tratta di elaborare un

Biblioteca Gino Bianco

punto di vista più lucido ». Il crepitare dei mitra che costituisce l'accompagnamento della chiusa del film ha giustamente valore di ipotesi, incarna la prospettiva della rivoluzione nel terzo mondo.

Piero Arlorio

(1) Le principali citazioni sono tratte da « Cine cubano » n. 42/43/44, « Positif » n. 73, « Cahiers du cinéma » n. 176; Alex Viany, « Introduçao ao Cinema Brasileiro », Rio 1959; Glauber Rocha, « Revisão Critica do Cinema Brasileiro », Rio 1963; J. C. Bernardette, « Brasil em Tempo de Cinema », Rio 1967; Glauber Rocha, « Il Cinema Nôvo e l'avventura della creazione », IV Mostra Intern. del Nuovo Cinema, Pesaro 1968.

(2) Ricordiamo « Patio » e « Cruz na Praça » di Rocha, « Caminhos » di Saraceni, « Fuga » di Diegues, « O Mestre de Apicuos » e « O Poeta do Castelo » di Andrade.

(3) I cinque cortometraggi sono: « Um Favelado » di Marcos Farias, « Zé da Cachorra » di Miguel Borges, « Escola de Samba Alegria de Viver » di Carlos Diegues, « Pedreira de São Diogo » di Leon Hirszman, « Cuoro de Gato » di Joaquim Pedro de Andrade.

(4) Guerra ha così spiegato « l'intraducibile » titolo del suo film. Il comportamento « cafajeste » è quello di chi si conduce come un lazzarone, non come un ladro, che non ha morale, è un po' cafone e tanghero. E con un côté assai anarchicheggiante. Si può senz'altro concordare con il giudizio di Rocha, che ha detto che il film non è molto legato alla realtà sociale del Brasile, oltre che ricordare il suo stile di netta importazione francese; va però sottolineato che, come ha detto lo stesso Guerra: « è il primo film Cinema Nôvo, non dico dal punto di vista spirito o intenzioni, ma da quello economico. E' il primo film che ha fatto saltare le dighe: al quarto giorno di programmazione stava già battendo tutti i record d'incasso ».

Saraceni ha così raccontato il film in cui tenta di mostrare una condizione di importanza generalizzata, servendosi del « caso personale » di una donna. « Porto das Caixas è il nome di una città dello stato di Rio. Si tratta della storia di un ménage assai povero che simbolizza Porto das Caixas, una città in piena decadenza, che fu un porto importante all'epoca dell'impero, ma attualmente priva di qualsiasi possibilità di contatto con la civiltà. L'unica via d'uscita a portata della mia protagonista è la violenza, una violenza individuale, a causa dell'incoscienza totale nella quale si trova a vivere e della sua alienazione completa ».

(5) Questo « desiderio », per altro neppur rarissimo a casa nostra, è fortemente e significativamente sentito in Brasile. Non dimentichiamo infatti che la prima Lega contadina fondata nel Nordeste del Brasile da João Firmino rivendicava per i contadini « il diritto a sette piedi di terra dove far riposare le loro ossa e il diritto a far calare i loro corpi nella tomba in una bara di legno personale » (Josué de Castro, « Una zona esplosiva: il Nordeste del Brasile », Torino 1966, p. 22).
(6) Informazioni precise e preziose sul cinema diretto in Brasile, si trovano nella brochure « Cinema-Direto » di Paulo Chada, pubblicata dalla Cinemateca di Rio nel novembre '66.

Biblioteca Gino Bianco

Intervista a Ruy Guerra

LE ARMI DEL TERZO MONDO

Il tuo film è, ci sembra, una meditazione sulla violenza, una meditazione sulla necessità di ricorrere alla violenza nel contesto storico, sociale ed economico dell'America Latina in particolare e in altri paesi in generale: cioè «Os fuzis» contiene implicitamente un'apologia della violenza come mezzo indispensabile per raggiungere un determinato fine in una data situazione.

« Os fuzis » cerca di mostrare il comportamento degli uomini in una regione del Nord-Est brasiliano. In un paese sottosviluppato in cui convivono capitalismo e organizzazione feudale mi sembra impossibile, in un'analisi critica, non esaminare il problema della violenza. Tanto più che la violenza è presente in tutte le forme di comportamento dell'individuo, anche se si manifesta, o si nasconde, sotto aspetti imprevedibili. Credo che dalla fame sia inseparabile la violenza. Volevo mostrare il primo stadio di una presa di coscienza collettiva, in cui la violenza individuale non trova espressione politica in una realtà rivoluzionaria. Nel fare questa analisi sul piano espressivo mi sono trovato di fronte questo problema: il mio punto di vista personale, la mia visione critica della realtà del Nord-Est e del livello di coscienza dei contadini, dei soldati, dei camionisti, dei « beatos », per quanto ne ho avuto conoscenza, che costituivano la verità dei personaggi attraverso cui sarebbe filtrata la mia scelta di autore. Io rifiuto di elevare il livello di coscienza di un personaggio, quando egli non ha coscienza dell'organizzazione sociale a cui appartiene. È a partire dai personaggi reali (senza falsare la loro personale visione del mondo) che si deve far risaltare la visione critica (anche e soprattutto se questa è al di là della coscienza dei personaggi). Ora in « Os fuzis », tutti i personaggi non hanno coscienza delle possibilità rivoluzionarie. Nè i contadini nè i soldati. Tuttavia ho voluto dimostrare, a partire dal sentimento della violenza che s'impone all'uomo del Nord-Est attraverso le strutture sociali e la morale sociale, che la rivoluzione, pur essendo impossibile nel quadro degli avvenimenti mostrati, è nello stesso tempo l'unica soluzione e una possibilità.
Se in certe regioni dei paesi sottosviluppati la via rivoluzionaria sembra lontana, invece di meravigliarsi bisogna fare l'analisi delle condizioni che determinano questa situazione. Comunque come cineasta mi rifiuto di fare rivoluzioni con dei personaggi quando queste non si sono verificate nella realtà.

Comunque il modo con cui tu affronti i problemi del potere oppressivo dei tabù, quelli religiosi in particolare, sembra collegarsi a quel tipo di rovesciamento sovversivo predicato specialmente da Vigo e da Buñuel.

I tabù sono una forma di pensiero tradizionale trasmesso in maniera sclerotizzata. È inevitabile fermarsi sulla religione, sul pensiero mistico, poichè hanno dominato la filosofia tradizionale e sono stati per lungo tempo la filosofia ufficiale.

Biblioteca Gino Bianco

La visione materialista del mondo, prima del grande slancio del pensiero scientifico del XVII e XVIII secolo, è sempre stata soffocata dalla speculazione idealistica. Le masse sono sempre state imbevute di questa visione idealistica del mondo soprattutto attraverso la religione e la chiesa.
La popolazione del Nord-Est non fa eccezione. La Bibbia rappresenta la sorgente del sapere come per i colonizzatori cattolici o mormoni dell'America del Nord, tanto più che serviva perfettamente agli interessi della dominazione coloniale. Poichè la religione è praticamente la sola manifestazione spirituale della popolazione contadina, tutte le forme di comportamento passano attraverso dio. Dato questo, le sole soluzioni intraviste per far fronte alle avversità si basano sul miracolo e ciò implica l'attesa e la passività, in una parola il conformismo e la rassegnazione. La religione è il primo e il maggiore ostacolo contro la rivolta sociale, perchè la nozione di peccato serve gli interessi economici della classe dominante ed anzi, in larga misura è creata da essa.

Un sovvertimento dei valori e una violenta rottura con le forme narrative

Christian Zimmer nell'articolo « Il soldato, lo struzzo e il fariseo », pubblicato su « Les temps modernes » n. 253, rileva che il tuo film « ha riscoperto il segreto dei grandi cineasti russi: l'idea è veramente portata dalla forma, che non si limita a esprimerla, a dirla, per quanto felicemente, ma esalta l'anima, le dona un corpo e una voce che la potenziano ». È chiaro che qui pensiamo in particolare ad Eisenstein e a ciò che diceva il giovane Marx, cioè che « la forma non è forma che per mezzo del contenuto ». Noi vorremmo aggiungere qualcosa; pensiamo infatti che al di là dell'influenza di una certa scuola o di un certo regista (Eisenstein, Vigo, Buñuel o anche Renoir – per quest'ultimo i piani lunghi e la predilezione per la profondità di campo –), c'è qualcosa di profondamente originale nel tuo film: il modo di affrontare il problema, lo sviluppo del discorso, l'approccio all'idea attraverso lo svolgimento di un processo estetico, ecc.... Ciò significa che la dialettica del tuo film propone non soltanto un sovvertimento dei valori, ma anche una violenta rottura con tutte le forme imposte. In questo senso è un film anti-ideologico, cioè libero in quanto tende al movimento. Movimento delle forme, movimento della storia, movimento del contenuto. In questo senso il tuo film è non soltanto uno dei più nuovi, uno dei rarissimi film politici che propongono una rivoluzione totale, ma apre delle prospettive immense, non ancora sufficientemente comprese dalle stesse persone che ne sono rimaste colpite. Vogliamo conoscere il tuo parere.

In un certo senso il film si basa su un'informazione, da cui è possibile trarre un'analisi critica. Ogni livello del film ha una sua struttura portante, che introduce informazioni relative, ad esempio, alla geografia, ai costumi, alla mentalità, alla storia, che i personaggi portano in loro stessi. Cerco in ogni momento di informare il pubblico dei problemi che lo condizionano.
Si tratta, se volete, di una serie di cerchi che rinchiudono ciascun personaggio; ho cercato di tracciarli insistendo il più possibile sul personaggio; ma vista la complessità di qualsiasi essere umano risulta difficile delinearlo integralmente.
« Cerco di fare il film per blocchi »: ci sono scene che, apparentemente, non hanno nulla a che vedere con l'azione in quanto tale, ma sono in relazione alla descrizione del contesto culturale. I personaggi non esistono al livello dell'azione pura, dell'azione drammatica, al livello dei conflitti. Anche se le scene si giustappongono, si susseguono, poichè non stabiliscono dei conflitti immediati, diventano pesanti per lo spettatore, alienato dal cinema convenzionale. Il cinema ha una consuetudine di efficacia, di rapidità, come in Hitchcock, dove vi è veramente economia dei mezzi espressivi. Tutto serve a qualcosa: quando si vede un portacenere, ad esempio, vuol dire che gioca un ruolo nell'azione. Al contrario, in « Os Fuzis », certe immagini non fanno avanzare l'azione, esse esistono come informazione, che acquista senso a livello della presa di coscienza; hanno senso solo al-

Biblioteca Gino Bianco

l'interno del film, considerato nella sua totalità. Il pubblico non considera questa forma di racconto al suo livello di paesaggio umano, nelle sue coordinate geografiche e sociali. Io cerco di seguire la spirale che conduce fino all'individuo, dentro l'individuo stesso.

Faccio sì che ciascun individuo in ogni momento possa trasformare il peso di tutto ciò che è stato narrato in modo non drammatico. Ci si domanda perchè non ci sono buoni e cattivi nel mio film? I personaggi sono buoni o cattivi non secondo una morale cristiana, ma secondo il ruolo che giocano nella società. Credo che i valori morali non si pongano a livello strettamente individuale, ma a livello di morale di classe. Si appartiene a un certo strato sociale e si porta con sè tutto il peso dell'etica dei valori e dei giudizi di questa classe. Riferendoci ancora a « Os Fuzis », se si appartiene alla classe dei proprietari di magazzini, qualsiasi cosa si faccia, si è « cattivi » agli occhi dei contadini; il comportamento non può essere giudicato al di fuori della classe a cui l'uomo appartiene.

In Africa, per esempio, e in particolare presso i Mau-mau del Kenya, non si può giudicare il comportamento (assalti, assassinii) in funzione di norme morali assolute, ma in funzione di una situazione storica. E' troppo facile presentarli come selvaggi, senza volersi soffermare sulle ragioni che determinano il loro comportamento.
Perciò io cerco di descrivere dettagliatamente tutti i personaggi del film in funzione di un giudizio critico, di una critica rivoluzionaria di classe e non in funzione di una morale individuale.

I personaggi, portatori della critica

I personaggi hanno una loro coscienza, esistono indipendentemente dall'autore in una loro propria verità. Nella misura in cui li si è scelti per il loro potenziale, c'è un certo grado, un limite, a partire dal quale, se ci si spinge oltre, il personaggio si distrugge e diventa falso; cessa di corrispondere alla realtà per la quale è stato scelto in partenza e comincia a servire l'intreccio, diventa un'astrazione. Se si rispettano i suoi limiti reali, si può spingere il suo comportamento alla massima tensione, fino al parossismo, se necessario.

C'è da parte mia una vasta scelta delle azioni possibili dei personaggi. Nessuno ha la conoscenza della totalità del problema; tutti i personaggi si dibattono in un universo chiuso; non sanno dove andare, non possono muoversi in parecchie direzioni.
Il problema che avevo in « Os fuzis » era dovuto al fatto che tentavo di analizzare le strutture in cui il gruppo dei soldati si incontra in rapporto a un gruppo di contadini, nel contesto dell'« industria della siccità ». Sono stato preso in trappola, in partenza. Volevo trattare l'argomento sotto questa angolazione; poi, mi sono reso conto che per realizzarlo al livello della coscienza dei personaggi, ci sarebbe stato bisogno di personaggi diversi: un uomo politico, un medico, un sociologo esperto di statistiche sulla fame, un geologo ecc... Dunque sono stato obbligato a strutturare il soggetto in funzione dei personaggi scelti, cioè al livello dei loro conflitti, legati alla loro ignoranza della situazione reale.

Quanto alla forma credo che Zimmer veda giusto. La gente ha assai paura di essere considerata come uno scolaro e reputa che la sua intelligenza si manifesti nello sfoggiare conoscenza e in un certo soggettivismo. Penso innanzitutto che si debba restare semplici e immediati.
Ad esempio nel film che preparo (basato sul romanzo « Cleo e Daniel » di Roberto Freire) non sono ancora giunto a un grado sufficiente di chiarezza. Gli avvenimenti si organizzano drammaticamente, ma non si integrano secondo un'unica linea narrativa, drammaticamente si incatenano ed hanno valore, ma nel contesto globale diventano insignificanti. Il loro senso non è evidente, al livello dell'analisi critica che comportano ad ogni istante. Da ciò deriva una certa confusione che bisogna fuggire anche se ciò può dare all'espressione la seduzione di un puro esercizio intellettualistico.

Io tratto il conflitto medesimo come uno schema. L'importante per me è di vedere da

Biblioteca Gino Bianco

« Os Fuzis » di Ruy Guerra.

dove derivano questi schemi. Ad esempio, se c'è un conflitto, una lotta fra due personaggi, che si incontrano e si uccidono, si tratta di un fatto semplice e di uno schema tipico. Non bisogna eccedere nei dettagli o nelle piccole trovate interne. L'importante è definire i personaggi ed esaminare perchè questi due personaggi si incontrano e si uccidono. Questo è sufficiente.

Bisogna lavorare al livello dell'analisi dei personaggi. Sono loro i portatori dei valori di una storia o di una critica che si vuole effettuare. Quando si assume questo punto di vista e si cerca di portare una critica sulla struttura si arriva a delle grandi linee molto semplici. Quando io cerco di analizzare il comportamento delle persone al di là del loro comportamento strettamente individuale, penso che si abbia tutto l'interesse a strutturarlo in grandi linee d'azione, che per essere fortemente definite corrono il rischio di sembrare troppo semplici.

Molti cineasti rifiutano questo schematismo perchè pensano che inaridisca una certa forma di esposizione. Io al contrario penso che la vivifichi, dal momento che avendo di mira soprattutto le grandi linee dell'azione, ci si può maggiormente soffermare ed impegnare sulle cause prime che condizionano tutti gli altri comportamenti.

Si possono far dirompere le cose al di là del loro significato immediato e fare assumere ad esse valore nel corso degli avvenimenti. Paradossalmente io credo che si ottenga drammaticamente quest'effetto mediante lo sviluppo temporale. A partire dal senso che prendono integrandosi nelle grandi linee dello schema le cose annullano e trasformano lo schema. Lo si raggiunge a un livello più alto, nuovo, più vitale: questo schema cessa di essere statico per diventare dialettico.

Biblioteca Gino Bianco

Credo addirittura che in un certo senso esse lo trasformino e lo distruggano come schema. E' così che il contenuto agisce e condiziona la forma che in partenza lo determinava. In conclusione: il film non è centrato su un dogma materialistico o su un'ideologia politica statica, ma cerca di integrarsi nel processo critico della storia.
La struttura del racconto non è stata definita a priori, in funzione di uno schema drammatico o ideologico o di nozioni ideali di equilibrio estetico o emozionale, ma fino alle ultime possibilità creative la forma cerca di essere essa stessa la materia. Questo annullamento del concetto di sceneggiatura come tappa preliminare di un film è appassionante, come esperienza, perchè non si sa mai esattamente ciò che il film sarà, una volta che si utilizzi il mezzo espressivo come mezzo di approccio al reale. Questo rimando continuo tra forma e contenuto, l'uno condizionante l'altra, e questa trasformandolo e trasformandosi nello stesso tempo, è nell'esperienza artistica, considerata come mezzo di conoscenza, la realizzazione di una teoria dialettica della prassi.

(Nota degli intervistatori:
Il termine, o meglio il concetto di ideologia che noi utilizziamo è usato qui nel senso di Marx, cioè come « sistema di idee in contraddizione con il movimento reale che sopprime le condizioni esistenti ». L'ideologia è così per noi un'arma di oppressione al servizio dei detentori del potere).

La prospettiva sotto cui si analizza la realtà

Si dice che il tuo giudizio, la tua maniera di cogliere persone e gesti, di guardare alla realtà umana e sociale del Brasile è dovuta al fatto che tu vieni dal Mozambico. Si fa notare che il tuo film non è veramente brasiliano, ecc...., che non è regionale, ecc.... E vero che il tuo film potrebbe benissimo essere ambientato in Grecia, come tu pensavi di fare all'inizio, o in Portogallo, o in Spagna, per esempio. Per noi è in questo appunto che risiede la sua intrinseca grandezza: il tuo film raggiunge l'universale. E questo non per il problema che hai affrontato, ma per il modo in cui l'hai trattato. Cioè l'essenziale risiede nella prospettiva che si vuole delineare e che questa sia il frutto di un orientamento (politico, filosofico, ecc.). Precisiamo: l'importante per noi è il modo di guardare, la maniera di cogliere un movimento reale sfociante in un rovesciamento radicale.

L'ambiente in cui si è sempre vissuti i comportamenti umani frutto di una struttura sociale per certi versi comune, una certa esperienza assorbita fin dall'infanzia, rende molto sensibili a un insieme di reazioni e di comportamenti del medesimo tipo.
« Da una parte c'è in Brasile il problema negro » (anche se si pone in termini differenti che nelle colonie portoghesi, dove il negro è ridotto allo stato di oggetto-merce all'interno di un regime di violenta segregazione razziale; non si deve tuttavia dimenticare che lo schiavismo in Brasile è terminato da appena tre generazioni, anche se il negro ha uno statuto sociale che non ha in Mozambico e il comportamento dei bianchi non è razzista) « in quanto esiste un razzismo economico: il negro trova innumerevoli difficoltà ad accedere a un livello superiore nella scala sociale ».
Se non esiste razzismo, non è certo per un atteggiamento umanitario del brasiliano di fronte al negro, ma è per l'esistenza di una grande massa di proletari bianchi.
Il fatto che i negri siano parte integrante di questa massa proletaria e che d'altra parte abbiano difficile accesso a una posizione sociale elevata, implica che il problema negro si pone diversamente che nelle colonie e negli Stati Uniti.
Mi sono sempre sentito molto a mio agio in Brasile, con il medesimo clima, il medesimo modo di vivere, benchè a un livello differente.

Ovviamente si attacca sempre qualcuno per i suoi tratti peculiari; se io avessi un naso grosso, si direbbe « è quello dal naso grosso... » Per questo appunto ogni tanto mi si fa notare che non sono brasiliano; ma questa è xenofobia. Non penso che alla base ci sia una xenofobia tale da farne un problema. Nel caso di Rocha, che io apprezzo molto, che

Biblioteca Gino Bianco

ha molto talento, ma che praticamente non era mai uscito fuori dal Brasile, penso che ora che ha viaggiato un po' riuscirà a vedere in prospettiva il suo paese. Sta già cominciando a capire di essere totalmente preso nell'ingranaggio e dalla vicinanza dei problemi; si rende talmente conto del pericolo di un certo tipo di nazionalismo che il suo prossimo film beneficerà di questa nuova prospettiva. Nel mio caso assumendo una certa prospettiva già in partenza, dal momento che ero giunto in Brasile più tardi, credo di essere stato facilitato. A parte il vantaggio di un'esperienza politica, ciò che è significativo è la nostra posizione di fronte ai problemi. Si è obbligati a fare le analisi in funzione di una certa concezione del mondo e delle persone. E' a partire da questa che ho cercato nei miei film di fare la critica di un sistema. Essi sono il frutto di una posizione rivoluzionaria che non ha nulla a che fare con la visione cristiana o borghese del mondo. A partire da ciò, mi sono interamente liberato da certe ambiguità, da una presunta « oggettività » dei personaggi: questa potenzialità dei personaggi non mi interessa in quanto tale, ma mi interessa molto nella misura in cui mi permette di stabilire una critica dell'universo borghese, dove imperversa la morale cristiana.

Se guardiamo l'attuale fase storica, vediamo che si tratta di uno dei grandi momenti in cui si annunciano dei sostanziali capovolgimenti sociali e si delinea la prospettiva del trapasso radicale dalla struttura capitalista a una struttura socialista. Tutti sono costretti a osservare la gente, le strutture, le azioni ecc. in funzione di questa fase storica e tutto si inserisce nelle sue grandi linee di forza.

Nei miei film m'interesso soprattutto di questa trasformazione, che si osserva da non poco tempo, dopo il suo sorgere (e prima, dall'epoca della rivoluzione democratico-borghese in Francia), ma che ora si avvia verso una rivoluzione anti-borghese. I personaggi mi interessano nella misura in cui portano in sè, inconsapevolmente, questa problematica.

Il film e la situazione politica in Brasile

Hai detto che il tuo film ha avuto accoglienze negative da parte della sinistra brasiliana. Vorremmo sapere se il partito comunista è incluso in questa « sinistra » (questo termine, qui in Europa, non significa, in senso stretto, più nulla, infatti...). Noi pensiamo che l'accoglienza negativa da parte della sinistra sia stata dovuta soprattutto al fatto che tu affronti il concetto di violenza sotto l'angolatura della critica rivoluzionaria e che tu lo giustifichi. E ciò non può non irritare tutti i partigiani del « passaggio pacifico » al socialismo e tutti i pacifisti umanitari. Vorremmo sapere cosa ne pensi.

Per quanto riguarda la sinistra brasiliana, bisogna ricordare che il film, allora (1963), non era politicamente utilizzabile. Il film toccava problemi relativi all'esercito brasiliano, che aveva una tradizione legalista, ma che, allora, agiva unicamente come rappresentante di una struttura di potere borghese.

Evidentemente l'esercito era considerato come entità, e in questo senso il film non serviva nè agli interessi politici della « sinistra » legalista, nè agli interessi del potere; e questo proprio nella misura in cui si poneva il problema dell'esercito come « istituzione » costretta a giocare un ruolo politico determinato, qui quello del potere.

Mi chiedete quale sia stata la reazione della « sinistra », e, particolarmente quella del P. C. brasiliano. Il P. C. brasiliano è il più borghese dei partiti della sinistra. Basta ricordare la sua posizione alla Conferenza dell'Avana. Non c'è bisogno d'altro. Ma, dire che il film è stato mal accolto dalla sinistra, significa porre la questione in termini assoluti; veramente, una grande parte della sinistra è stata contraria al film. Non lo si può negare. Tuttavia c'è stata anche una parte non ostile; ciò è stato dovuto a una certa confusione nei riguardi del film.

Per quanto concerne il problema della rivoluzione, penso che la « sinistra » brasiliana mi abbia attaccato per ragioni tattiche, poichè, analizzando le possibilità rivoluzionarie nel Nord-Est, arrivavo alla conclusione che erano scarse e problematiche, per il momento. Mi

Biblioteca Gino Bianco

si è anche rimproverato di non aver esaltato atteggiamenti rivoluzionari, quando io non vedevo che l'incapacità di quella gente di superare da un giorno all'altro uno stadio estremamente arretrato e di raggiungere una concezione rivoluzionaria. Certo, mi piacerebbe moltissimo vedere quella gente sottrarre le armi ai soldati e fare con esse tutto ciò che vorrebbe, ma... In « Os Fuzis » non negavo la potenzialità rivoluzionaria delle masse. Al

« Os Fuzis » di Ruy Guerra.

contrario. Soltanto dicevo che non si è ancora arrivati, in questa regione, a una situazione rivoluzionaria. Ci si arriverà.
Il film è, soprattutto, un'analisi critica dei problemi esposti da un punto di vista rivoluzionario.

Esiste in America Latina un movimento analogo al «Cinema Nôvo»? Pensi che il messaggio complessivo, a tutti i livelli, del tuo film – selezionato per la seduta di apertura del Congresso culturale dell'Avana – può essere compreso e seguito nei paesi dove si pongono gli stessi problemi (in particolare quelli dell'America Latina), nella misura in cui esso si presenta come film violentemente anti-ideologico, non conformista, in rotta completa con tutti gli stereotipi – formali e ideologici – di tutte le scuole (realismi di ogni qualità, impressionismi, intimismi, ecc.) per essere un cinema di libertà, un cinema rivoluzionario?

Biblioteca Gino Bianco

Esiste qualcosa di simile, ma non molto, dato che le condizioni attuali sono piuttosto sfavorevoli. L'unico paese che ha condizioni industriali, l'Argentina, non presenta caratteristiche di questo tipo: si tratta, grosso modo, di un cinema per borghesi. Questi registi, coltissimi, fanno del cinema molto intimista e si occupano non delle grandi linee di forza, ma di piccoli problemi, seguendo l'esempio europeo. Non conosco tutti i film di Leopold Torre Nilson, ma se si esclude uno dei suoi film migliori, « La casa dell'angelo », il suo è un cinema freudiano (introspezione completa di un personaggio, visione del mondo, rapporto tra reale ed irreale, tutti problemi che esistono, da cui si possono tirare fuori dei film, ma che, nel contesto dell'America Latina, sembrano un cinema di marziani!); questo cinema è tanto meno interessante in quanto per la sua struttura, il sistema del piccolo mercato e dei sindacati che soffocano del tutto l'espressione di nuovi valori, è diventato un cinema incoerente.

Un cinema che cerca di essere critico esiste. Nei paesi dell'America Latina non ci si deve attardare a un certo tipo di problemi, ma bisogna scegliere appunto le grandi linee di forza, i grandi disegni, i grandi problemi che esistono irrisolti (fame, sottosviluppo, violenza, repressione, ecc.). Ora è su questo piano che l'America Latina ha in una certa misura le possibilità di un cinema nuovo, un cinema in cui veramente ci siano cose da dire. Queste sono in partenza così chiare, i problemi così grandi ed evidenti che, al livello dei contrasti la scelta è facile, molto più facile che in una società progredita, industrializzata, dove le sfumature sono più difficili da cogliere.
Insomma l'America Latina impone fin dall'inizio al regista una scelta. Da questo primo stadio i registi possono poi, per i motivi più vari, delimitare e precisare questi grandi contrasti, questi grandi problemi. Ci sono davvero le possibilità di un cinema nuovo, con caratteristiche nuove.

A mio parere non si può fare un cinema assenteista, un cinema di una obiettività determinata da concetti di distacco o di equilibrio. Si è costretti necessariamente a tenere di fronte a questi problemi una posizione critica, rivoluzionaria, dialettica e anticonformista. Il cinema latino-americano sarà costretto ad essere un cinema assai violento, e ciò qualunque sia il temperamento del regista di fronte a questa scelta, e qualunque sia la sua attitudine estetica, dal momento che la realtà stessa è già così netta e angosciosa da rendere apparente ogni pretesa tranquillità. Quando la materia condiziona lo schema narrativo e la forma, quando si cerca di informare, di criticare e di analizzare la realtà umana e sociale, allora si è costretti a reinventare un modo di raccontare le cose, non nel senso di una ricerca estetica pura, ma al livello critico e di atteggiamento contestativo di fronte a un problema. Si può dire che i film nuovi si fanno un po' al di fuori della volontà del regista, e un po' condizionati dai personaggi e dalla materia.

Questo non vuol dire che noi abbiamo delle idee nuove in partenza da sviluppare in seguito nei nostri film: quando si lavora su una materia nuova, con una certa prospettiva, questa materia ci obbliga a guardarla **criticamente**, attentamente, per non falsarla. Se si tiene conto di questa potenzialità, si viene coinvolti in un processo, che si organizza in modo autonomo. Sta a noi non avere paura di seguire questo processo se esso a un certo punto si scontra con le tradizioni estetiche stabilite nel cinema tradizionale. Da questo punto di vista il cinema latino-americano può davvero offrire spunti nuovi, anche nella misura in cui sarà capace di affrontare la realtà in modo critico e rivoluzionario. Dunque, possiamo parlare di « nuovo » linguaggio soltanto nella misura in cui ci si occupa di un certo problema con una posizione ben precisa, e quando questa posizione e questa materia ci obbligano a scoprire certe « forme », che nel loro insieme diventano una nuova estetica, allora si può parlare di « nuovo linguaggio ». Ma la nuova estetica non esisteva fin dall'inizio.

Intervista di Philippe Le Tasse, Virgilio de Lemos; collaborazione di Alain Echefut.

Biblioteca Gino Bianco

Intervista a Glauber Rocha

LA PAROLA E LA VIOLENZA

In Italia non si conosce assolutamente « Barravento », ma quelli che l'hanno visto ci hanno detto che è un film sui pescatori di Bahia, un film nel quale già rappresentavi un rapporto tra un certo misticismo, la danza, la musica, e il mare. Come situi gli altri film in rapporto a « Barravento »?

Non posso affermare che « Barravento » sia veramente un mio film, poichè l'ho girato quasi per caso. Fu iniziato da un altro regista, Paulino Dos Santos, e solamente dopo un incidente durante le riprese ebbi l'incarico di realizzarlo io: ho scritto il soggetto e ho fatto il film molto rapidamente, spendendo tremila dollari e utilizzando seimila metri di pellicola. Rivedendo più tardi il materiale non sono rimasto soddisfatto di quanto era venuto fuori, e così ho lasciato perdere. Ma otto mesi dopo, Nelson Perreira Dos Santos, ha visto a sua volta gli spezzoni girati e li ha trovati invece di un certo interesse. Abbiamo ricominciato allora a ricostruire il film. Ma è veramente un film incompiuto, molto elementare nella sua costruzione. In verità non seppi sviluppare le idee che avevo avute all'inizio delle riprese. In « Barravento » alcuni elementi fanno ancora parte delle mie preoccupazioni, il fatalismo mistico, l'agitazione politica e i rapporti tra poesia e lirismo, un rapporto complesso in un mondo ancora barbaro. Era il mondo dei Neri. Per me « Barravento » non è che una prova cinematografica, un'esperienza di debuttante.

Nelson Perreira Dos Santos ha avuto grande importanza per tutto il movimento del Cinema Nôvo.

Certo, però bisogna dire che questa importanza non deve essere vista come un'azione diretta di Nelson: non fa conferenze nè scrive articoli; si tratta più che altro di un'influenza sotterranea; è la coscienza del nostro gruppo. È lui che aveva realizzato il primo film indipendente dal punto di vista della produzione, « Rio 40 graus » (1957), nel quale si trovano le prime posizioni politiche sulla situazione coloniale del Brasile. Egli è diventato, indipendentemente dalla sua volontà e nonostante la sua negligenza, un leader, una specie di ispiratore. Quando si presenta una situazione di crisi all'interno del Cinema Novô, Nelson svolge sempre un ruolo umano molto efficace.

Dopo l'insoddisfacente esperienza di « Barravento » su quali altri basi hai iniziato « Deus e o Diablo »?

Ho girato « Barravento » in uno stato di crisi; abbandonavo le idee della prima gioventù... A differenza degli intellettuali europei, noi abbiamo una formazione culturale molto confusa: si leggono prima i dadaisti e poi la tragedia greca. Si conosce Faulkner e si scoprono dopo Rimbaud e Mallarmé. Le università si basano su strutture arcaiche e incancrenite, i libri giungono disordinatamente. Se un giovane brasiliano non ha la fortuna di venire a studiare in Europa, la sua formazione sarà incoerente e frammentaria... A quell'epoca io ero surrealista, futurista, dadaista e marxista al tempo stesso.

Biblioteca Gino Bianco

Noi eravamo tutti degli accaniti sostenitori delle teorie e dei film di Eisenstein e non ammettevamo che si realizzassero dei film se non ispirati alle sue concezioni.
Ricordo che quando Saraceni è venuto nel nostro gruppo, poichè amava il cinema italiano (Rossellini, Visconti, Fellini) noi dicevamo: ecco un tipo che non capisce Eisenstein. Io ero molto categorico: « O patio » è un film fatto di metafore, di simboli, di montaggio dialettico. All'epoca delle riprese di « Barravento » compresi che molte di quelle teorie avevano provocato in me delle idee piuttosto schematiche, e volli così sbarazzarmene, poichè si trattava in fondo di una mitologia eisensteniana assolutamente epidermica. « Barravento » fu così un film fatto con un altro spirito, più diretto, più vero; ho persino registrato in diretta la musica dei negri. È un film molto più vicino alla realtà, anche per l'influenza subita nel vedere « Roma città aperta » e « Paisà », film che ci fecero scoprire Rossellini e la sua estetica che è una specie di anti-eisenstenismo. « Barravento » è un film ibrido, poichè se da una parte risente l'influenza di Rossellini tuttavia sono ancora presenti alcuni « residui » eisensteniani, tipo i primi piani di « Que viva Mexico ».

Quando hai iniziato « Deus », avevi l'esperienza di un film dietro di te...

È la prima volta che mi si pone questa domanda, ed è anche la prima volta che parlo di come ho fatto « Barravento ». In « Deus » vi è lo sviluppo di certe cose che esistono già in « Barravento ». Ma anche « Deus » è un film ibrido, ancora legato agli insegnamenti di Eisenstein, soprattutto nella sua prima parte. Mi piace molto Eisenstein, ma io vivo in una realtà che non è un'epopea nello stile di «Newski » nè un dramma storico stile « Ivan », e poi devo dire che, in ogni caso, non mi piace molto « Que viva Mexico ». Trovo che sia un bel film dal punto di vista plastico, ma che culturalmente sia sbagliato, e questo perchè Eisenstein ha voluto sovrapporre al Messico una concezione storica ed etica che non gli corrisponde. C'è una certa falsità in rapporto alla realtà atzeca e messicana. Non c'è la verità di « La linea generale » o di « Sciopero ». Accomuna gli indiani ai mugichi, mentre in realtà il contesto è differente... Non si può parlare del dramma atzeco come si parla del dramma di Newski: è tutt'altra cosa... Girando la prima parte di « Deus », il beato, la montagna, la gente che viene uccisa sulle scalinate, pensavo proprio a questo, a questa falsità. Non è un'idea di Eisenstein; ho fatto le riprese su una scalinata lunga otto chilometri; vi sono uccise delle persone; tutto questo mi provocava delle evidenti difficoltà nelle riprese, poichè avevo ben in mente il « Potemkim », ed era facile fare un'errata imitazione del massacro di Odessa, e ne sarebbe venuto fuori un quadro un po' ridicolo.
E il massacro di Monte Santo è un avvenimento storico. Pensavo che si sarebbe detto: ecco uno che imita Odessa. Quando ho fatto il montaggio, ho deciso di lavorare senza calcolare niente, di farlo in modo completamente libero e anarchico: non volevo cadere nell'errore di un montaggio intellettuale. Ma rivedendolo adesso, a distanza di tempo, scorgo tuttavia delle influenze che non riuscii ad eliminare; però, nella seconda parte del film, ho potuto dare uno stile più personale al lavoro.

Ma la differenza di stile corrisponde alla scelta dei beatos e dei cangaçeiros.

È vero. Nella parte dedicata al cangaço potevo cadere nello stile western, come fu il caso del celebre film brasiliano « O cangaçeiro », ma penso invece di aver raggiunto una maniera più personale, che non saprei definire. Mi trovavo molto meglio nella seconda parte del film, più libero per fare un'inquadratura, nelle carrellate, nel montaggio, nella direzione degli attori. La prima parte, quella del beato, che girai precedentemente, per me fu veramente difficile da realizzare.

« Verdade e imaginaçao »

Hai detto che « Deus » è nello stile del « romancero » portoghese; in che senso?

Come per i poemi del Medioevo e i western, c'è una grande tradizione in versi popolari e in canzoni che deriva dall'eredità portoghese e spagnola, che è quella dei cantastorie.

Biblioteca Gino Bianco

Oggi nel Nordeste questa tradizione è diventata la specialistà dei ciechi, che inventano delle ballate. Essendo ciechi, la loro immaginazione è maggiore, e nascono così parecchie leggende. Tutto l'episodio di Corisco in « Deus » è stato scritto ispirandosi a quattro o cinque « romanceros » popolari. Parlando con alcuni ciechi ed anche con l'uccisore di Corisco, mi è stata raccontata più o meno sempre la stessa vicenda, ma ognuno di loro aggiungeva alla verità dei particolari inventati. Il maggiore Joe Rufino, che si vede in « Memorie del cangaço » e che mi ha ispirato il personaggio di Antonio das Mortes, mi ha raccontato tre volte in modo differente come ha ucciso Corisco. E nel film di Soares, l'ha raccontato in un quarto modo. Quello che si sa di sicuro è che ha ferito al piede la donna di Corisco, e questo nel mio film si vede. L'espressione portoghese « verdade e imaginaçao » è molto popolare nel Nordeste; i ciechi nei teatri popolari, nei circhi, nelle fiere dicono: vi raccontiamo adesso una storia, c'è sia verità che immaginazione, o meglio ancora: c'è della vera immaginazione. L'idea del film mi è venuta spontaneamente. Tutta la mia formazione ha preso corpo in quest'atmosfera. Non ci fu niente di intellettuale nella mia posizione.

Il film ti è apparso come una visione?

Sì, sì, è così. Anche la lettura mi ha aiutato, perchè sono un lettore più assiduo di poesie che di romanzi; è forse un errore, e infatti mi si rimprovera una certa mancanza di realismo in questo film, anche se ritengo che i miei film in fondo siano realistici. Ritrovo la verità perchè tratto di problemi socio-storici, ma questo non è neo-realismo. Detto questo sono molto attento alla critica oggi e quando mi si dice che i film che ho fatto sono molto brutti perchè non sono film realistici, rimango colpito da questi attacchi. Ho l'impressione di non avere un visione critica e culturale completa; ma in Brasile esiste un'altra realtà, un'altra cultura, e anche una reazione globale a un colonialismo culturale molto complesso. Noi siamo in crisi, siamo in fondo in un momento di transizione.

In « Vidas secas » e nel tuo film esiste lo stesso contesto geografico e la storia di una coppia di contadini: ma tu non hai scelto una strada realista.

Non ho l'intenzione di dire se faccio del cinema di poesia o di prosa perchè sono delle categorie che riguardano la letteratura ma può darsi non il cinema, ma Nelson è partito da un romanzo realista di Ramos, un romanzo che è un documento preciso. Io sono partito invece da un testo poetico. La base di « Deus » è costituita da un linguaggio metaforico, una « chanson de geste ».

I discorsi di Sebastiao e di Corisco sono interamente tuoi?

Sì, ma il linguaggio è popolare. Ci fu, alla fine dell'altro secolo, un tipo di etnologo e sociologo, Dacunha, che ha scritto un libro fondamentale sul Sertão in uno stile un po' barocco. Noi abbiamo tre tipi di tradizioni letterarie: una europea, cioè Stendhal, Flaubert, ecc... C'è poi una tradizione barocca che è giunta dagli spagnoli come Cervantes, Quevedo, e dai portoghesi; infine la letteratura popolare che è nata direttamente tra le masse. Chi è nato a San Paolo ed ha studiato all'università si è per lo più formato secondo una cultura anglo-francese; ci sono poi degli individui, in Brasile, che non hanno mai letto Cervantes, ma che conoscono James Joyce molto bene. Ma tutte queste tradizioni formano il Brasile.

I personaggi femminili di « Deus » hanno un ruolo più importante di quanto si pensi in genere.

Questa osservazione mi è stata fatta numerose volte e mai ho risposto in modo veramente obiettivo. In « Barravento », « Deus » e anche « Terra em trance » le donne hanno coscienza di ciò che accade, coscienza della storia. In « Barravento » un personaggio femminile dà persino la propria vita per offrire un esempio alle masse; convince un uomo a prendere posizioni in senso politico e lei ne muore. Ho sempre molta difficoltà a lavorare con personaggi femminili. Ho scritto numerosi soggetti, che non son stati realizzati, nei

Biblioteca Gino Bianco

« Terra em trance » di Glauber Rocha.

quali ho trovato molta difficoltà a creare personaggi femminili: le donne nel mio mondo creativo sono sempre molto coscienti e hanno un'influenza morale o politica.

Ma non Silvia in « Terra em trance »...

Certamente non Silvia, è vero; lei è in secondo piano, è una specie di musa, un'espressione dell'adolescenza che diventa un'immagine fuggitiva. Silvia non dice una sola parola in « Terra em trance », e questo perchè io non sono riuscito a metterle una sola parola in bocca. Avevo scritto parecchi dialoghi per lei, ma alla fine mi apparvero tutti ridicoli e così li eliminai. Forse Sara parla di alcune cose come un uomo. Forse c'è qui un fenomeno di compensazione, perchè non si trovano facilmente nella realtà brasiliana delle donne così coscienti.

Da dove ti è venuta questa idea di dare una grande importanza al commento musicale? alla canzone che esprime lo stesso messaggio alla fine di « Deus »?

Non solo nei miei film la musica acquista una importanza considerevole bensì in tutto il cinema brasiliano. Noi brasiliani siamo forse un popolo sottosviluppato dal punto di vista

Biblioteca Gino Bianco

culturale ma siamo molto avanti invece in campo musicale. Per esempio Ruy Guerra è regista ma è anche un ottimo musicista; laggiù tutti suonano; io no, però ho già composto delle canzoni. Quando ho girato « Deus », sono stato notevolmente ispirato da Villa-Lobos. C'è una scena del film che ho fatto soltanto perchè avevo sentito la musica: è la scena dei baci tra Corisco e Rosa. Ripeto che non sono tagliato per i personaggi femminili, per girare le scene d'amore che ritengo piuttosto ridicole e in ogni caso molto difficili da fare. Ora, per girare la scena tra Corisco e Rosa, che io temevo molto ma che era indispensabile, sono ricorso all'ispirazione musicale; ho ascoltato « bachiana numero 9 » e questo mi ha aiutato a risolvere alcuni problemi; ho poi discusso con l'operatore e gli assistenti e tutti insieme abbiamo creato la scena. Dopo ho fatto il montaggio adoperando la musica in funzione del tempo.

Othon Bastos, il ruolo della musica, tutto questo ci riporta a Brecht...

Devo dire che l'opera teatrale che più mi piace tra quelle viste in Brasile è « L'opera da tre soldi » di Brecht, lavoro che tutti apprezzano nel mio paese. Sono andato appositamente a Berlino per vedere il Berliner Ensemble. Brecht è molto rappresentato in Brasile, lo si recita dappertutto, ma l'unico che lo sappia fare è Othon Bastos. Da noi la censura non mette veti agli spettacoli brechtiani poichè li considera la Cultura, l'Arte.

Parlaci della direzione degli attori.

Per « Deus » è stata abbastanza facile. C'era un clima straordinario, un'équipe veramente fantastica. Gli attori erano contenti del soggetto e poichè i soldi disponibili erano scarsi tutto aveva l'aspetto di un'avventura romantica. C'era uno spirito molto comune e uno slancio molto puro; c'era evidentemente il problema tecnico, ma il lavoro collegiale ci permetteva il superamento di ogni ostacolo.
Per « Terra em trance » le cose furono differenti. Gli attori erano professionisti, smettevano le riprese alle quattro del pomeriggio e recitavano a teatro la sera. Troppo professionisti rispetto a quanto io avrei voluto e non capivano bene la parte: soltanto intuivano che il film era importante, per questo avevano accettato il contratto. Colui che interpretò Diaz, per esempio, non voleva fare l'uomo di destra essendo lui politicamente di sinistra. Un altro, quello che interpretava il ruolo di Vieira, affermava di essere sofisticato e di non poter perciò fare l'eroe populista. In « Deus » il personaggio di Antonio das Mortes è da una parte al servizio della repressione, dall'altra un agente della storia, una coscienza critica nel confronto dei personaggi.

« Terra em trance »: la distruzione di un discorso

In « Terra em trance » tu non hai ripreso questa specie di personaggio e hai abbandonato questa costruzione con personaggio-testimone.

Antonio das Mortes è l'unico personaggio in « Deus » che io abbia elaborato; gli altri erano dei personaggi veri all'interno di un contesto storico ben determinato, ben identificabile. Con Antonio, io presentavo la descrizione di una coscienza ambigua, di una coscienza in evoluzione. Antonio, che è un personaggio primitivo, un contadino, un avventuriero, lo ritroviamo più sviluppato in tutte le contraddizioni del Paulo Martins di « Terra em trance ». Entrambi hanno una cattiva coscienza dei problemi sociali e politici; entrambi vanno ora a sinistra ora a destra. Paulo Martins va alla ricerca di una conciliazione politica: vuole fare una rivoluzione utilizzandone le contraddizioni e ne muore. È anche una parabola sui partiti comunisti in America Latina. Paulo Martins in fondo, rappresenta per me il tipico comunista latino-americano. È del partito pur senza esserlo veramente. Ha una donna che è del partito. È al servizio del partito, però ama molto la borghesia al cui servizio si trova.

Biblioteca Gino Bianco

In sostanza disprezza il popolo. Crede nella massa come fenomeno spontaneo ma pensa anche che la massa è complessa. La rivoluzione non si effettua quando lui lo desidera e Paulo assume un atteggiamento donchisciottesco. Alla fine della tragedia egli muore. Antonio è più primitivo, riceve del denaro dal potere, deve uccidere i poveri, il beato e il cangaçeiro e sa che questi non sono cattivi, che sono solo vittime di un certo contesto sociale di cui non hanno coscienza. Antonio è primitivo e barbaro, Paulo è un intellettuale. Io volevo riprendere in « Terra em trance » certi elementi di struttura di « Deus ». Ci sono in città le stesse gerarchie presenti in campagna: è il retaggio dell'epoca dei latifondi d'una mentalità medioevale alla quale si sovrappongono, beninteso, le influenze della civiltà moderna. In « Terra em trance » non si ritrovano più i beatos e i cangaçeiros, ma si trova un signore feudale di destra e uno di sinistra, con il partito comunista che è una specie di mediatore tra i due. Ma in « Terra em trance » avevo come massima ambizione – non so se realizzata – quella di denunciare appunto queste strutture e di rappresentare parallelamente, deridendola, una struttura drammatica che sta distruggendosi. È per questo che i due film hanno parecchi rapporti tra di loro; si tratta della distruzione di un discorso che avevo incominciato in « Deus ».

Hai dunque tentato di incominciare questa distruzione da un punto di vista estetico?

« Deus » è un discorso, un film narrativo... « Terra em trance » è già più anti-drammatico, è un film che si distrugge con un montaggio a ripetizioni. Oggi lo farei differentemente, perchè individuo uno sbocco politico veramente attuale e valido e che risponde a tutte le insufficienze teoriche di tutti i partiti comunisti dell'America Latina. Personaggi come Antonio das Mortes o Paulo Martins non mi interessano più. Che Guevara è il vero personaggio moderno: uscito dalla borghesia, la combatte anzichè servirla. È il vero eroe epico, nè intellettuale come Paulo nè primitivo come Antonio.

Ma in ogni caso il significato di « Terra em trance » è che l'alleanza tra l'intellettuale e la borghesia porta ad uno scacco.

Regis Debray nel suo libro spiega con molta chiarezza perchè nell'America Latina la rivoluzione deve incominciare nelle foreste, perchè l'uomo della città non ha contatto con il popolo. Non è veramente responsabile, però il rivoluzionario deve rompere con chiarezza dalle sue radici socio-culturali. Penso che la risposta a personaggi come Paulo e a tutti quelli della mia generazione del resto sia proprio la figura di Guevara, e non dico questo perchè è morto e si discute molto di lui; ci avevo già pensato molto tempo prima e tutto mi spinge in questo momento a fare un film su un personaggio come lui, un borghese che rompe con la sua cultura e fa la rivoluzione. Con la sua esistenza, egli dava una risposta e adesso con la sua leggenda ha porto un contributo alla risoluzione di molti problemi. Vorrei fare dunque un film su un personaggio come il Che, ma sono incerto e titubante perchè è un progetto molto ambizioso e non mi sento sufficientemente preparato. Quelli della mia generazione non potevano conciliarsi con la borghesia. Vorrei fare adesso un film chiaro e lucido; non ho più dei dubbi. Voglio dire che i dubbi di Paulo Martins erano i miei. Quel film era parte del mio ambiente, era vicino a me e alla mia formazione.

Si può in un certo senso affermare che « Terra em trance » è il proseguimento di tutto un discorso sviluppato in « Deus ». Uno termina con la scena del mare, l'altro inizia con la stessa scena.

Sì, è chiaro, non volevo neppure fare un riferimento simbolico; trovo che « Terra em trance » è lo sbocco naturale di « Deus »: la gente arriva al mare. Si giunge in città dal mare e alla fine si cade in un deserto dove non c'è la musica di speranza come il « Deus », ma soltanto il rumore delle mitragliatrici che si sovrappongono alla musica del film. Si ode la musica e il mitra, poi rumori di guerra, vale a dire un canto di speranza. Non è una canzone nello stile « realismo socialista », non è il sentimento della rivoluzione, è una cosa più dura e più grave. Ero molto contento di aver inserito questo nel film, perchè quando

Biblioteca Gino Bianco

« Terra em trance » di Glauber Rocha.

un mese dopo ho letto la dichiarazione di Guevara alla Tricontinentale il Che diceva: « poco importa il posto dove mi sorprenderà la morte. Se il nostro appello sarà ascoltato, ebbene che essa sia allora benvenuta... e che altri uomini nel crepitio delle mitragliatrici si levino per intonare canti funebri e per gridare ancora versi di guerra e di vittoria ». Pochi hanno capito la fine del mio film, in Brasile. Quella parte inconscia che mi ha spinto a concludere in quel modo diventa così evidente. Ed è proprio per quella frase che disse Guevara che trovo logico adesso fare un film su uno come lui.

Tu hai detto che in Paulo Martins ci sono dei tratti in comune con Antonio das Mortes, ma ce ne sono anche con Manuel perchè Paulo va dall'uno all'altro, come appunto Manuel dal Dio Nero al Diavolo Biondo; e si può pensare anche a Corisco: il personaggio di Corisco è ossessionato dalla morte e da una sorta di fantasticheria metafisica che è molto curiosa in un personaggio di bandito; e anche il poeta Paulo pensa alla morte.

Si, è vero ,poichè Paulo come poeta è un po' quel che è Corisco come bandito. Infatti è anche un avventuriero che viaggia nel pericolo; e Paulo Martins non potrà comunque salvarsi se non con la morte; poichè anche se sceglie la via rivoluzionaria, ovvero se diventa

Biblioteca Gino Bianco

un guerrigliero, la sua scelta è sempre la morte, anche se questa scelta gli dà una possibilità di vittoria. Bisogna dunque prepararsi alla morte. È una decisione che comporta un taglio netto con ogni legame. Io non sono pronto per una tale scelta. È una contingenza tragica alla quale ogni uomo del terzo mondo deve coraggiosamente far fronte. Si tratta, se si vuole, di una posizione neo-romantica, ma anche molto didattica. Quel che sottolinea bene Guevara è che la guerriglia non è un'avventura romantica ma un'epopea didattica. È un po' come i personaggi dei western, salvo che essi hanno una missione ben precisa ovvero sono là per politicizzare. Questo mi sembra comunque l'inizio di una nuova cultura, di un nuovo comportamento, di un nuovo tipo di uomo e di azione; si possono fare delle osservazioni più dettagliate: il modo di parlare, di vestirsi, di comportarsi dei guerriglieri è una cosa assolutamente nuova. È un marxismo spogliato di tutto lo spirito Vaticano del Cremlino.

Il monologo di « Terra em trance » è molto bello e credo sia interessante far sapere che tu volevi chiamare il tuo film « Maldoror ».

Ho però ritenuto, in un secondo tempo, che sarebbe apparso snob e letterario. Ho letto accuratamente « Les chants de Maldoror » ma per sfortuna nella traduzione portoghese, non in quella originale francese. Ciò che mi ha colpito nel libro è una tortura permanente. C'è un realismo che fa vomitare. Mi è stato sovente rimproverata la struttura del film, il suo aspetto derisorio. Io volevo sottolineare quest'aspetto di vomito e trovo che Paulo è un uomo che vomita anche le sue poesie, e le ultime sequenze del film sono un vomito continuo. Il discorso è evidentemente inferiore a quello di Lautrèamont ma c'è la stessa angoscia.

Non pensi di esprimere la situazione in maniera troppo diretta, in quanto ti riguarda molto da vicino, e che questo nuoccia alla comprensione?

L'inquadratura finale è lunga (un minuto) e forse dà persino noia; ma io credo che dopo quaranta secondi la gente cominci a comprendere che quelle mitragliatrici hanno un preciso significato; ho insistito sulla durata. Per quanto riguarda il disgusto dell'eroe per il carnevale – questa può essere troppo vaga come parola – la politica brasiliana è veramente un carnevale. La cultura brasiliana è decadente. Noi siamo veramente putridi, sterili e pigri, incapaci artigianalmente, e pieni d'una energia irrazionale che, sempre, sbocca nel vuoto. Per me, come per degli economisti e sociologi brasiliani lucidi, il Brasile è un carnevale da distruggere completamente. Ed io ho provato a fare del film l'espressione di quel carnevale e del mio profondo e violento disgusto di fronte alla situazione.

Il fantastico come realtà

Paradossalmente, la parte accordata all'immaginario è forse più grande in « Terra em trance » che in « Deus ».

Quando ho girato « Deus », mi piaceva molto il paesaggio e anche la figura di Corisco, e malgrado abbia esercitato una critica, mi sentivo molto legato a quei personaggi. Invece, poichè detestavo tutte le cose apparse in « Terra em trance », ho fatto il film con una certa repulsione. Ricordo che dicevo a chi curava il montaggio: quel che mi disgusta è che non trovo una sola bella inquadratura nel film. Tutte le inquadrature sono molto laide, perchè trattano di gente nefasta, di un paesaggio putrido, d'un falso barocco.
La sceneggiatura mi impediva di giungere a un certo fascino plastico presente invece in « Deus ». In certi momenti ho forse sentito la necessità di uscire da quel contesto, ma il pericolo era perciò quello di dare dei valori agli elementi di alienazione. Avrei potuto realizzare allora un film molto equivoco, diciamo bello dal punto di vista plastico, ma molto reazionario. Ma credo che questo non si sia verificato. Infatti volevo fare in un certo

Biblioteca Gino Bianco

senso un documentario sulle alienazioni politiche. Il film è ripreso, sovente, camera alla mano, in « diretta ». Si sente la pelle dei personaggi. Ho cercato un tono da documentario, ed anche per la scenografia. Ma tutto ciò che può apparire immaginario, in realtà è autentico. Quando ho ripreso il meeting politico in cui il vecchio senatore incomincia a danzare con la gente, ho fatto venire una vera scuola di samba e l'ho affiancata a Vieira. Avevo agito nello stesso modo in « Deus », perchè i contadini pensassero che colui che sosteneva la parte di Sebastiao fosse veramente « beato ». Non avevo previsto la danza del senatore, ma ad un certo momento l'attore si è entusiasmato per la musica e per il discorso politico; si è messo allora a ballare e noi abbiamo girato, macchina alla mano, come si trattasse di attualità. Pablo Neruda aveva già parlato del « surrealismo concreto », perchè questo aspetto surreale è in effetti nella realtà dell'America Latina e del terzo mondo. Il suo libro « Il canto generale » mi ha influenzato, ma si trova questo suo realismo concreto nelle opere di Asturias, Alejo Carpentier o Nicolas Guillen.

Si dice, e secondo noi erroneamente, che in «Terra em trance» tu sia in un certo senso figlioccio di Buñuel, mentre invece, almeno formalmente, si pensa senza dubbio a Welles.

Per un film politico, con una struttura a flash-back e un certo spirito barocco, il riferimento immediato è « Quarto potere » (Citizen Kane), e siccome non intendevo fare un film pittoresco e aneddotico, ho ritenuto che questa struttura sarebbe servita molto bene. Questo è, d'altra parte, l'uso che io faccio delle influenze. Le utilizzo come strumenti. È quello che Renoir ci diceva a Montreal: « copiate, perchè dopo sarete più liberi ». Per questo si può fare un western o un film sul cangaço ricollegandosi alla lezione di Hawks o di Ford.

C'è nei tuoi film una grande impressione di violenza, ma malgrado ciò tu non la sottolinei. Si vede la pistola in bocca al contadino, ed è tutto, e il suicidio di Alvarro è solo suggerito, non rappresentato.

Quando la violenza è mostrata in modo descrittivo, allora piace al pubblico, perchè stimola gli istinti sado-masochisti; ma ciò che volevo far vedere io era l'idea della violenza, ed anche una certa fustrazione della violenza, perchè in « Terra em trance » per esempio, le pistole e le mitragliatrici non sparano mai. Bisogna riflettere sulla violenza, e non farne uno spettacolo.

Paulo, parlando con Sara, dice: « ho fame di assoluto » e lei risponde: « la fame », la fame fisica. Sara è un personaggio che ha un'esperienza più diretta e più realista della situazione politica, ma al tempo stesso rimane con Vieira, il mistificatore.

Lei è lucida, ma è sempre comunista, fedele alla linea che segna il partito che è attuale alleato di Lacerda e di Goulart. Vieira non è comunista, è populista, ma appoggiato dal P.C. e anche se fa uccidere dei comunisti il partito è sempre con lui. Quando Sara va con due amici comunisti a casa di Paulo per convincerlo nuovamente ad unirsi con Vieira, lui è cosciente che un tale tipo di azione non è positiva, ma la sua coscienza politica soffre in quel momento di una interferenza esistenziale: dato che ama Sara è per lei che finisce per unirsi a Vieira. Alla fine Paulo cade, lei lo lascia; è un personaggio lucido e politico; Sara continua allora la lotta; è il solo carattere « coerente » di « Terra em trance ». Io condivido la sua opinione che la poesia e la politica sono due impegni troppo gravosi per un solo uomo.

Nell'articolo sulla « Estetica della violenza » affermavi che il Cinema Nôvo aveva allora necessità di autoprocessarsi. All'inizio del '68, a che punto si trova?

Dopo i primi film del Cinema Nôvo si è organizzata una società di distribuzione per il Brasile che tenta anche di piazzarli sul mercato internazionale. Abbiamo una certa libertà economica che ci permette di produrre i nostri film in tutta indipendenza. Trovo inoltre che c'è parallelamente un certo sviluppo delle idee ed anche della tecnica e dell'espressione.

Biblioteca Gino Bianco

Il prossimo film di Nelson Pereira dos Santos, per esempio, sarà molto più ambizioso di « Vidas secas »; ed è la stessa cosa per Carlos Diegues « O brado retumbante », più politico e più ambizioso che le sue opere precedenti, e anche per Walter Lima Jr. che gira « Brasil año 2000 » e per Joaquim Pedro de Andra con « Macunaima » così come per Hirszmann, con « La jeune fille de Ipanema », per Gustavo Dahl (« Les braves guerriers »), per P. Gil Soares (« Proesas de Satanas), per Bressane (« Cara a Cara ») – questi ultimi due sono stati presentati al Festival di Pesaro 1968 – e per Paulo Cesar Saraceni (« Capitu »). Numerosissimi film sono in corso di lavorazione. Il Cinema Nôvo vivrà negli anni 1968-69 i suoi momenti decisivi. Se 4 o 5 di questi film sono al livello di « Vidas Secas » si avrà veramente una rivoluzione nel movimento e il Cinema Nôvo avrà degli sbocchi. Altrimenti il Cinema Nôvo conoscerà una crisi che non sarà una crisi definitiva che si produrrebbe solo in caso di una crisi politica con censura totale ecc... Noi siamo giunti alla conclusione che senza una certa libertà economica non ci sarà libertà artistica nè politica, ed è per questo che il Cinema Nôvo non ha una estetica definita. Le mie idee sull'estetica della violenza, Hirszmann non le condivide senza dubbio. Essi amano l'articolo, ma non so se sono tutti d'accordo su di esso. Certi film brasiliani sono all'interno dell'estetica della violenza: il personaggio del Gaucio in « Os Fuzis » di Ruy Guerra è nello spirito di questa estetica. Noi abbiamo appena fondato una rivista di cinema che si chiama Cinema Nôvo il cui primo numero esce nel novembre '67. Il direttore è Alex Viany e il comitato di redazione è composto da alcuni critici e registi. Essa si occuperà in particolare dell'economia cinematografica in rapporto all'America Latina e al terzo mondo.

Ci può essere una influenza nefasta del cinema europeo?

Adesso è più facile resistere, perchè il Cinema Nôvo ha prodotto dei film che hanno avuto un'eco internazionale. Noi non abbiamo più il complesso coloniale argentino o messicano. Il Cinema Nôvo è più libero per articolarsi e anche per osare inventare. Il linguaggio cinematografico deve essere internazionale, ma non deve vivere sotto il segno della sottomissione. All'inizio eravamo sotto il peso di una economia e di un'ideologia statica. Ma ce ne siamo liberati.

Come vedi i tuoi rapporti con il pubblico brasiliano?

Ho subito parzialmente nei miei primi film l'influenza dei pregiudizi nel senso di una mitologia cinematografica e letteraria. Ho fallito perchè volevo fare film popolari ed ho fatto invece film troppo intellettuali e troppo difficili. Voglio fare dei film più popolari, ma il problema è che non voglio fare nè film populisti nè film realisti-socialisti, dunque accademici. Penso che una posizione rivoluzionaria debba cominciare e finire in una espressione rivoluzionaria. Non ho un progetto sicuro, ma vorrei parlare di questo avvenimento storico che è la liberazione del Terzo Mondo. Non so ancora se sarà un film a soggetto o un documentario. Io lo vorrei epico e didattico ad un tempo, cioè più storico che individuale. Un film in cui i rapporti psicologici non esistessero, in cui si parlasse di un conflitto tra personaggi lucidi e non nevrotici o spinti dal misticismo dell'impotenza, dei personaggi del tutto contrari a quelli di « Terra em trance ».

Piero Arlorio e Michel Ciment

POLITICA CULTURALE
E COMUNICAZIONE DI MASSA

di Pio Baldelli

526 pg., L. 4000.
Nistri-Lischi editore.

Biblioteca Gino Bianco

L'ALTRA RIVA

Tra i vietcong

CINEMA E GUERRIGLIA

Organizzazione

Adattandosi alle condizioni di guerra accanita provocata dai continui attacchi americani nella regione degli altopiani, in pianura, lungo la costa, nella zona liberata o in quella contesa dove avvengono grandi lotte armate e politiche, il Cinema di Liberazione deve essere ripartito in differenti piccole basi, permanenti in ogni zona. Esiste una sezione di ripresa anche a Saigon, Cholon, Gia Dinh.

Il Cinema di Liberazione è comunque limitato dal punto di vista dell'equipaggiamento e degli effettivi, il campo di battaglia del Sud è molto vasto, il legame fra le varie zone incontra delle difficoltà e la concentrazione dei tecnici cinematografici si presenta tutt'altro che comoda, fatto che provoca un certo squilibrio nelle riprese: non ci si può infatti accontentare di riprendere delle scene soltanto nelle zone più tranquille... Certi avvenimenti storici sono dunque trascurati dagli obiettivi delle cineprese del Cinema di Liberazione. I tecnici che filmano le battaglie non devono essere soltanto abili e veloci, ma devono fare anche il loro dovere di combattenti. Alcuni si servono infatti delle armi per abbattere nemici pericolosi prima di continuare a girare.

Impiego degli strumenti cinematografici

La cinepresa 16 m/m a carica meccanica è lo strumento essenziale, poichè risponde alle esigenze del fronte. Il tipo di cinepresa generalmente utilizzata è la « Paillard-Bolex » o la « Bell and Howell ».

C'è grande carenza di accessori: se si vogliono per esempio riprendere i nemici in azione, l'assenza di teleobiettivo di focale 150, 300, 600, provoca parecchie difficoltà. In certe località il nemico ha bruciato tutto sulle colline che circondano le proprie basi, impregnandole così d'un colore nero che le differenzia facilmente dagli altri colori. Questo aiuta i nemici a riconoscere la distanza esistente tra le proprie basi e la zona liberata. Per poter filmare le attività del nemico nelle sue basi, gli operatori cospargono il proprio corpo di cenere nera per non essere avvistati dal nemico.

Biblioteca Gino Bianco

Realizzazione dei film

Oggi ogni base possiede un laboratorio di sviluppo, sviluppo realizzato manualmente con degli accessori rudimentali in bambù o in legno. La base centrale dello Studio di Liberazione ha stampato delle copie di film con l'aiuto di un proiettore modificato. Questa base può anche fare delle titolazioni. Malgrado lo stato rudimentale di sviluppo e di stampa delle copie, i film escono regolarmente.
A causa del carattere accanito della guerra, le armi, le apparecchiature e gli accessori devono essere leggeri e poco ingombranti. Malgrado le difficili circostanze, i lavoratori del Cinema di Liberazione non rinunciano a sviluppare le loro iniziative, a superare le difficoltà, a impiegare ogni loro sforzo per assicurare la qualità tecnica.

Proiezione dei film

Lo Studio di Liberazione ha compiuto molti sforzi nel campo della proiezione dei film per il popolo. Alcune squadre incaricate delle proiezioni sono persino arrivate nei dintorni di Saigon e nei « villaggi strategici » per far vedere i film, e le riunioni, con conseguenti proiezioni, hanno aumentato il prestigio del FNL e dello Studio di Liberazione. Il nemico cerca instancabilmente di accerchiare le squadre cinematografiche.
In certe località, quando il nemico scopre queste squadre, invia delle truppe in elicottero, ma le squadre sono protette dalla popolazione, che le aiuta a sotterrare o nascondere in tempo le apparecchiature.
Alla popolazione piace vedere i film dello Studio di Liberazione, soprattutto alla popolazione provvisoriamente occupata. In certe località, alcuni nostri compatrioti hanno compiuto decine di chilometri a piedi per assistere ad una proiezione. Alcuni cittadini, malgrado il nemico l'abbia vietato, cercano sempre, quando si presenta loro l'occasione, di raggiungere le zone liberate per vedere dei film; sovente devono portarsi dietro una zappa per scavare dei rifugi individuali al fine di proteggersi dai proiettili del nemico. Dove il nemico attacca costantemente, le proiezioni vengono effettuate allora nelle trincee sotterranee. A causa di questa guerra accanita, le squadre di proiezione devono lavorare con pazienza, volontà e costanza.
La riunione con proiezioni avviene alla presenza di un pubblico mai inferiore alle 10-20 persone; l'ingresso, naturalmente, è gratuito.
Le squadre che trasportano l'apparecchiatura sono armate e, quando incontrano il nemico, si difendono per proteggere i film e l'attrezzatura. I commenti sono eseguiti con l'aiuto di un portavoce e l'accompagnamento musicale è fatto da una chitarra.
Riassumendo, la situazione esige dall'organizzazione, innanzi tutto altre squadre di addetti alle riprese e alle proiezioni, per poter registrare tutti grandi avvenimenti e servire con maggiore ampiezza il popolo. Per l'equipaggiamento, noi abbiamo bisogno di apparecchi leggeri, poco ingombranti, per esempio il proiettore a manovella o la dinamo portatile leggera, molto adatta al trasporto.

Tipi di apparecchi per i bisogni urgenti dello studio di libearazione

Prima di tutto delle cineprese « Paillard-Bolex » o delle « Bell and Howell » 16 m/m. Poi delle stampatrici 16 m/m Debrie, degli apparecchi di sviluppo e di registrazione, e delle stampatrici portatili necessitanti il meno possibile di corrente elettrica. Degli apparecchi per registrare il suono (magnetofoni) portatili, leggeri, poco ingombranti. Infine dei proiettori, possibilmente a manovella.

I Cineasti del Viet-Nam del sud, 5 maggio 1967 (da « Nouvelle critique », Parigi)

Biblioteca Gino Bianco

La linea di demarcazione

INSEGNAMENTI D'UN FILM CINESE

1 Si tratta di un film cinese, LA LINEA DI DEMARCAZIONE, visto ora in Italia grazie alle Edizioni Oriente (via Guastalla 5, Milano), e i cui dialoghi vengono pubblicati sui « Quaderni ». Realizzato nel 1964, nel pieno della campagna dei « quattro risanamenti » (politico, ideologico, economico, amministrativo) e all'inizio della rivoluzione culturale, fu per un certo tempo bloccato e tenuto in quarantena dagli addetti alla politica culturale con le accuse di schematismo (personaggi privi di complessità psicologica) sul piano artistico e di inattualità su quello politico, ché, si diceva, tirar in ballo la lotta di classe nelle campagne cinesi a più di tre lustri dalla grande rivoluzione era rimettere in discussione cose superate.

La lotta di classe, insomma, non esisteva più. Prodotto da tecnici e artisti seguaci di una linea maoista allora non riaffermatasi col vigore e l'entusiasmo portati dalla rivoluzione culturale, il film sembrava ed era pericoloso per i seguaci della linea d'accomodamento nel già realizzato, per coloro che promuovevano o accettavano il parziale ristabilimento attraverso preoccupazioni di tipo economicistico di situazioni privilegiate, di divisione del lavoro, di rilassamento ideologico.

Esso è infatti, a ritroso, estremamente chiaro nei rifiuti e nelle proposte, anche se di quest'ultime alcune verranno più tardi spinte ancora più avanti: nel '64 il ruolo assegnato dal film al partito è ancora quello del generale supervisore e stimolatore, praticamente impeccabile, mentre più tardi le vicende della rivoluzione culturale e le opposizioni ad essa rivolte dimostreranno, e ne sarà preso atto, come le istanze economicistiche, burocratiche, anti-maoiste s'annidassero anche (e forse soprattutto) all'interno stesso del partito, a tutti i livelli. Ad eccezione di questo elemento, il film si presenta come una sorta di compendio dei temi della rivoluzione, una proposta di analisi e discussione per lo spettatore, che deve tradursi (e si è tradotta infatti come uno degli interventi del gruppo maoista nella situazione contemporanea cinese) in proposta di azione, in risposta convinta dello spettatore. Da questo film possiamo ricavare, per « noi » e per « qui », alcuni insegnamenti, che cercheremo di enucleare tentando a nostra volta di stimolare l'intervento attivo del lettore, intervento di cui sinora non si ha traccia e che deve risultare, per chi s'occupa e interessa di cinema coerentemente ad una prospettiva rivoluzionaria su ogni piano, uno dei primi compiti, se non il primo.

Il film narra di un giovane militare (il ruolo dell'esercito nella rivoluzione culturale è già presente) membro del partito, che torna alla comune agricola da cui proviene, diretta dal fratello, anch'egli membro del partito, e sceglie in essa il ruolo di semplice contadino, rifiutando i vantaggi che il suo passato e i suoi meriti potrebbero guadagnargli. Nella comune qualcosa non va, anzi molte cose: rapporti tesi dei dirigenti con i contadini poveri (in particolare con uno di questi, accusato di fannullaggine e disfattismo) e al contrario ottimi con gli ex contadini ricchi, ecc. Il protagonista procede in una sorta di inchiesta quotidiana (con riepilogo giorno per giorno che ne ripercorre i dati scoprendo, grazie an-

Biblioteca Gino Bianco

che a rapidi flash-back, i legami tra di essi, apparentemente insignificanti o nascosti), fino alla conclusione che nella comune si è imboccata una strada sbagliata, appunto economicistica, frutto di un rilassamento ideologico e di un processo di burocratizzazione del potere. Il segretario della comune ha dapprima permesso la formazione di appezzamenti individuali, e ad essa ha fatto seguito un traviamento delle indicazioni di costruzione del socialismo, la scelta della produzione a scapito del « come » e del « perchè ». Questo traviamento ha effetto a « catena », in tutti i campi, perchè « sul fronte delle idee, se non è il socialismo a occupare le posizioni, è il capitalismo ad occuparle » come afferma il protagonista. Sulla base dell'indagine, si ristabilisce la verità, si individua il nemico e si distingue tra le sue fila tra quello irrecuperabile e dunque da mettere in grado di non nuocere e quello che ha errato per isolamento o incomprensione, e dunque è recuperabile al discorso socialista; ci si serve in tutto questo di un continuo riferimento alle masse, alla cui creatività e al giudizio si demandano i problemi difficili da risolvere. In questo caso, le masse sono rappresentate anche dall'ex contadino povero, che in una delle prime scene del film abbiamo visto intento a lavorare accanitamente ma che, vedendo avvicinarsi il segretario della comune col fratello, finge di dormire e russare. « È uno dei cattivi elementi, un fannullone », dice il segretario, e per tutta risposta il film ci mostra in primo piano una smorfia disgustata e uno sberleffo del contadino povero alle sue spalle. Il tema del « confine », la « linea di demarcazione » che, a più livelli, distingue tra via socialista e pericoli di ristabilimento di una via capitalista s'intreccia così costantemente a quello della lotta di classe, perdurante anche in una società che ha fatto la rivoluzione, con il richiamo esplicito al testo di Mao: « Analisi delle classi della società cinese ». E attraverso il gruppo dei giovani e la loro rivolta è presente il tema stesso di lancio della rivoluzione culturale: la riconquista di una nuova tensione rivoluzionaria; e anche la lotta sul piano culturale contro le posizioni corruttrici rappresentate dal mellifluo ex contadino ricco e dai suoi « classici » della letteratura. « Vita culturale », egli dice; « ma di che dinastia? », gli si risponde. « E conta di più il passato o il futuro? », aggiungeremmo noi.

Nello straordinario rigore ideologico e didascalico di questo film, riscontreremo comunque almeno una pecca: il ricorso a una certa drammatizzazione con l'introduzione di elementi quasi polizieschi per portare i nodi al pettine e avviare lo scioglimento. Questi elementi ci sembrano esteriori, non connaturati alla narrazione, e siamo certi che una analisi più spinta, anche di situazioni particolari, avrebbe potuto individuare motivi di scontro e di risoluzione più perfettamente integrati nella logica della narrazione e nelle sue linee dialettiche. Non ci sembra invece una pecca quella che alcuni spettatori hanno rimproverato al film, e che si riferisce a una scena di presunta « adorazione » di Mao da parte del contadino povero. In essa, ben diversamente dal culto della personalità del cinema o della politica staliniana, noi individuiamo piuttosto una necessità strumentale della corrente maoista per il rilancio della rivoluzione, determinata soprattutto dalla forza del nemico e delle armi che l'uso del potere gli ha dato. Che il culto di Mao possa anche infastidire qualcuno, lo ammettiamo, ma confutiamo il facile ricorso a schemi staliniani, tipico predotto per i più di un passato di cui giustamente si vergognano, che li spinge a difendere la Libertà della Cultura e dell'Arte come ridicoli assoluti religiosi o umanistici, e a considerare ogni tentativo di uso rivoluzionario del cinema e delle arti a servizio del popolo come « zdanoviano ». Ma questa non è che l'altra faccia del loro revisionismo e del loro tradimento politico, da cui cercano di scolparsi con alibi e controaccuse: indici, nei migliori dei casi, del loro borghese coinvolgimento, o di una confusione programmatica.

2 **Tra i film sovietici sul kolkoz, coi loro super-eroi regolarmente rappresentati dal buon membro del partito (nel caso del film cinese si sarebbe dovuto trattare del segretario della comune, e invece il discorso è nettamente spostato, e neppure sul fratello, membro dell'esercito e del partito, ma sul suo rapporto con le masse: l'eroe vero del film sono queste ultime, personificate semmai nel vecchio contadino povero) e questo film**

Biblioteca Gino Bianco

l'abisso è immediatamente avvertibile. Come lo è anche tra l'atteggiamento verso il cinema come strumento « di coscienza » deformante e consolatorio secondo la linea « Hollywood-Mosca-Cinecittà » cui anche Pechino ha per molto tempo sacrificato.

Più ancora lo è se osserviamo il linguaggio stesso di quei film e di questo: là, tramonti in agfacolor, sinfonie del lavoro, verità portate dall'esterno; qui, asciuttezza, e rifiuto pressoché totale delle concessioni bassamente formalistiche, della logica burocratica, dello stakhanovismo. E, soprattutto, con una chiarezza esemplare nella povertà apparente della realizzazione, un incontro tra estetico e ideologico e politico che non è combinazione alchimistica faticosa e piena di buchi, anzi tutta un buco, per la povertà delle tesi e la loro insincerità colla conseguente necessità del ricorso al magniloquente, al declamatorio, al retorico, al commovente, o all'esortativo spicciolo, e cioè con il rifiuto di parlare alle menti, coll'ottundimento delle capacità di analisi e ragionamento dello spettatore – ma è semplice e premeditata trascuranza della distinzione, istintiva concordanza su una necessità « collettiva » di film d'intervento, frutto di una precisa visione teorica ed elemento di azione pratica, rifiuto dei dilemmi individualistici della visione privata della realtà per una proposta di interpretazione che vuole soprattutto essere una proposta di trasformazione presentata al pubblico perché anch'esso analizzi la sua parte di realtà e prenda parte a questa trasformazione. Alla tolleranza trotskista (« ogni licenza in arte ») e alla repressione staliniana (che per un Babel colpiva, non dimentichiamolo, migliaia di vecchi bolscevichi, di operai, di contadini, di militanti di base) si direbbe che, « oggi », (dopo il periodo, non dimentichiamo neanche questo, della « politica dei mille fiori » lanciata dallo stesso Mao negli anni cinquanta), si tenda (provvisoriamente) a privilegiare soprattutto il discorso politico, l'intervento per la trasformazione, e a chiedere all'artista di prendervi parte mettendosi egli stesso al servizio e alla scuola delle masse, a essere soprattutto militante. Possiamo discutere questa scelta soltanto se presentata come scelta assoluta, ma non invalidarne la serietà rivoluzionaria, le finalità rigorosamente marxiste, le priorità che essa addita nel momento stesso in cui si rifiuta anche in questo campo a una impostazione che è troppo spesso quella tipicamente borghese nella quale il pensiero socialista deve vedere il nemico maggiore del socialismo: il sistema della divisione del lavoro.

In definitiva, che cosa può avere ancora da imparare da questo film un cineasta europeo, occidentale, oltre a questa massa di indicazioni politiche? Il film non propone conflitti di « psicologie » o di « umanità » o di « eterni valori » o di « eroismi » sublimanti e irrazionali. Esso propone conflitti di classi, tra rappresentanti di classi, all'interno di una società che ha già fatto la rivoluzione. Però non li propone nel senso del « tipico » o delle formule veriste: i suoi personaggi sono allo stesso tempo « concreti » nelle loro riconoscibili connotazioni sociali e nella loro autonomia individuale, ed « astratti » in quelle di personaggi-strati sociali, personaggi-idee della pièce didascalica (secondo una tradizione che Brecht individuava nello stesso teatro cinese classico). Già il titolo è esemplare nel suo preciso significato geografico, e in quello politico generale, ambedue riuniti nel nome stesso dell'immaginario-realissimo comune che il film rappresenta. Siamo insomma di fronte a una rappresentazione didascalica in termini immediatamente individuabili all'esperienza del pubblico cui si rivolge, di una analisi politico-economica e di una prospettiva politica. Ogni elemento della narrazione è dunque strettamente funzionale ad un fine che è didattico e formativo (di analisi e conoscenza) e strategico (di intervento stimolante un'analisi degli spettatori della propria situazione e una partecipazione conseguente alla stessa lotta). Dunque: rifiuto del linguaggio fiorito, delle contrapposizioni sentimentali (che sono proprio quelle avanzate dal segretario della comune, tra contadini buoni, che hanno voglia di lavorare e non danno fastidio, e cattivi), dell'esortazione retorica, del manicheismo staliniano di reprobi e salvati, giungendo anzi, col personaggio del contadino povero, addirittura al ribaltamento dell'apparentemente negativo nel maggiormente positivo. Ogni elemento « poetico » individuale, di una generica « visione » dell'artista, è per il momento rifiutato come intervento estraneo all'analisi e ai fini che si propongono (e questo è particolarmente indicativo, a parer nostro, in una fase di sostanziale

Biblioteca Gino Bianco

fiacchezza e pericolosa e costante arretratezza dell'artista rispetto al rivoluzionario, e questo ora « dovunque », salvo eccezioni tanto rare o parziali da essere inesistenti) viene rifiutato a favore di una scarnezza narrativa e complessità invece dialettica che vuole essere soprattutto « razionale-rivoluzionaria », per suscitare non un'adesione esaltata, ma una convinzione precisa, corretta, chiara e, infine, attiva e efficace.

In Europa, in Italia, potremmo contrapporci a questo tipo di proposta soltanto sul piano di un'arte di rivolta, di rifiuto e aggressione dei valori consacrati e oppressivi, a parer nostro oggi ancora efficace, ma che sappia chiaramente di fare ancora parte di un alveo borghese, di non essere ancora la partecipazione concreta alla preparazione della rivoluzione, e di non essere più della prima coscienza della sua necessità. Una proposta « cinese » potrebbe peraltro concretizzarsi egregiamente solo se vi fossero nel nostro cinema quei giovani « militanti » disposti al servizio della rivoluzione, adeguando il loro intervento alle fasi della nostra lotta: sognamo un film-indagine nel senso di questo, un film didascalico e di buon uso della dialettica, che spieghi e chiarisca i contrasti di classe nella nostra società, e le forme possibili di lotta di classe, l'elaborazione della linea d'azione. Ciò è stato possibile in Cina anche senza un preciso quadro di partito (là sconvolto in effetti dalla rivoluzione culturale) sulla scorta del « pensiero rivoluzionario » di Mao Tse-Tung, « creativamente » applicato. Anche per noi, invece delle « crisi » dei presunti sovversivi, del crogiuolamento delle contraddizioni, delle paure e delle viltà esistenziali, invece dell'idillio cupo della pseudo-avanguardia sfrenatamente soggettiva, questo « brutto » film cinese propone un modo di servire la rivoluzione. La realtà italiana, occidentale, è pronta per un intervento, « creativo », « cinese », anche sul piano cinematografico. Basta volere e sapere osare.

Goffredo Fofi

L'ABBONAMENTO A QUATTRO NUMERI DI « OMBRE ROSSE » COSTA L. 1500 DA VERSARE SUL CCP N. 2/44787 INTESTATO A GIANFRANCO TORRI
I NUMERI 1/2/3 SONO ESAURITI; SPECIFICARE DA CHE NUMERO SI INTENDE FAR INCOMINCIARE LA SPEDIZIONE.
A TUTTI GLI ABBONATI VERRA' INVIATO IN OMAGGIO UN MANIFESTO SU LOSEY

VENTO DELL'EST
anno III, n. 9, 160 pg. L. 500.

Presentazione/Documenti sulla Rivoluzione Culturale/Fen Shui Ling (La linea di demarcazione): dialoghi del film/Rettifiche e discussioni/Osservazioni critiche sulle posizioni di J. Grippa/Schede: Jan Myrdal, rapporto da un villaggio cinese/Sommario dei primi dieci numeri di Vento dell'Est/Questionario per i lettori.

Direzione: Filippo Coccia, Mireille De Gouville, Maria Regis; abbonamento annuo Lire 18.000 da versare sul ccp n. 3/57377 intestato alle Edizioni Oriente, via della Guastalla 5, Milano.

Biblioteca Gino Bianco

Il dibattito nell'esercito cinese

IL LAVORO ARTISTICO

Uno dei primi documenti della rivoluzione culturale proletaria cinese è la breve relazione conclusiva di un seminario sul lavoro artistico-letterario nell'esercito, convocato da Chiang Ch'ing per incarico di Lin Piao a Shanghai e svoltosi dal 2 al 20 febbraio 1966. Il testo, rivisto più volte da Mao Tse-tung, è fra quelli in cui la linea di politica culturale di quest'ultimo risulta più chiara ed esente da compromessi. L'intervento di Mao nell'elaborazione del documento è evidente anche dal linguaggio semplice e non appesantito dal gergo, dagli slogans e dall'eccesso di ripetizioni che rendono faticosa e sgradevole la lettura di molti testi politici cinesi. E' stato pubblicato in « Hung ch'i » (Bandiera rossa), 1967, n. 9, pp. 11-20. Diamo la traduzione di alcuni brani.

« Va distrutto il mito della letteratura degli anni trenta (1). A quel tempo il movimento artistico-letterario era dominato dalla linea opportunista « di sinistra » di Wang Ming (2), che sul piano organizzativo significava politica della porta chiusa e settarismo, nella pratica del pensiero artistico-letterario coincideva col pensiero dei critici letterari borghesi russi Belinskij, Cernisevskij, Dobroljubov, e nel campo teatrale di Stanislavskij. Questi erano democratici borghesi dell'epoca dell'autocrazia in Russia, il loro pensiero non era marxista ma borghese. La rivoluzione democratico-borghese è una rivoluzione in cui una classe sfruttatrice si sostituisce a un'altra classe sfruttatrice: solo la rivoluzione socialista del proletariato è la rivoluzione che sopprime alla fine tutte le classi sfruttatrici. Perciò non è assolutamente possibile prendere il pensiero di un rivoluzionario borghese per farne il principio direttivo del nostro movimento proletario nel campo del pensiero, dell'arte e della letteratura. Negli anni trenta ci fu anche del buono: il movimento artistico-letterario di sinistra della cui lotta fu a capo Lu Hsün. A metà degli anni trenta molti dirigenti di sinistra, influenzati dall'opportunismo di destra di Wang Ming, voltarono le spalle al punto di vista di classe marxista-leninista ed emisero lo slogan « letteratura di difesa nazionale ». Era uno slogan borghese, mentre lo slogan proletario « letteratura di massa della guerra nazionale rivoluzionaria », era quello proposto da Lu Hsün (3). Alcuni scrittori di sinistra, e specialmente Lu Hsün, lanciarono un appello affinché la creazione lette-

(1) Le tendenze letterarie della sinistra cinese negli anni trenta, oscillanti fra l'avanguardismo e il « largo fronte ». Negli anni recenti queste tendenze venivano portate a modello dai dirigenti culturali, sopeattutto per il loro carattere umanistico e interclassista (N. D. R.).

(2) Dirigente del PCC legato al Comintern. Tentò di trasferire in Cina, con esito fallimentare, le politiche prima di estremismo di sinistra, poi di fronte popolare interclassista adottate dal Comintern in Europa (N. D. R.).

(3) Accenno a una lotta vivace svoltasi nel 1936-37 nell'ambito della sinistra culturale, circa i modi di interpretare e attuare il fronte unito antigiapponese. Fino alla rivoluzione culturale, la tendenza capeggiata da Lu Hsün era stata considerata errata nelle valutazioni ufficiali, e corretta la linea dei pro-sovietici (N. D. R.).

Biblioteca Gino Bianco

raria fosse al servizio di operai e contadini e gli stessi operai e contadini diventassero creatori; ma il problema fondamentale del legame dell'arte e della letteratura con operai contadini e soldati rimase sostanzialmente insoluto. A quel tempo gli scrittori di sinistra nell'assoluta maggioranza erano democratici borghesi, alcuni non erano arrivati alla rivoluzione democratica, altri non erano arrivati alla rivoluzione socialista.

Va distrutto il mito della letteratura classica cinese e straniera. Stalin è, sì, un grande marxista-leninista, che ha rivolto una critica pungente alle correnti artistico-letterarie borghesi contemporanee, ma il suo accoglimento acritico dell'eredità dei cosiddetti classici russi ed europei ha prodotto risultati negativi. Non piccola è anche in Cina l'influenza della letteratura classica europea e russa, e perfino del cinema americano; alcuni li promuovono a testi sacri e li accettano globalmente. Dobbiamo accettare l'insegnamento di Stalin: dobbiamo pure studiare le opere degli antichi e degli stranieri, sarebbe sbagliato rifiutarci di studiarle; ma dobbiamo studiarle decisamente con occhio critico, fare di ciò che è antico uno strumento per il presente, di ciò che è straniero uno strumento per ciò che è cinese.

Anche di una serie di opere letterarie rivoluzionarie sovietiche relativamente belle pubblicate dopo la rivoluzione d'ottobre va fatta un'analisi critica, non vanno ciecamente venerate, e ancor meno vanno prese a modello. La cieca ripetizione dei modelli non può trasformarsi in arte. L'arte può trarre origine solo nella vita del popolo. La vita del popolo è la sola origine della letteratura e dell'arte, come prova la storia dell'arte e delle letterature antiche e moderne, cinesi e straniere.

Le forze nuove hanno sempre sconfitto le forze in decadenza... Noi dobbiamo con fiducia, con coraggio fare quello che prima non è mai stato fatto, perchè la nostra rivoluzione è quella che alla fine sopprime tutte le classi sfruttatrici e il sistema di sfruttamento, e insieme distrugge ogni forma di coscienza con cui le classi sfruttatrici avvelenano le masse del popolo... Questo significa creare una nuova arte e una nuova letteratura rivoluzionarie di una nuova era della storia umana...

Questo non è un compito facile. Sul piano strategico non dobbiamo sopravvalutare le difficoltà della creazione, ma sul piano tattico dobbiamo darvi molto peso. La creazione di una buona opera è un processo doloroso: i compagni che si occupano del lavoro creativo non possono assumere un atteggiamento paternalistico, non possono assolutamente prenderlo alla leggera; devono partecipare al travaglio dei creatori, impegnarsi realmente in questa fatica dolorosa. Per quanto possibile bisogna arrivare a materiale di prim'ordine, e quando non si può, a materiale di second'ordine.

Non bisogna aver paura della sconfitta, non bisogna aver paura degli errori, bisogna ammettere che si commettano errori e bisogna pure ammettere che gli errori si correggano. Bisogna appoggiarsi alle masse, venire dalle masse e tornare alle masse, e attraverso una pratica a più riprese di lunga durata – un processo di raffinamento progressivo – mirare all'unità di contenuto politico rivoluzionario e forma artistica per quanto possibile perfetta. Nella pratica a tempo opportuno riassumere l'esperienza, impadronirsi gradualmente di ogni legge dell'arte. Diversamente, sarà impossibile produrre buone prove...

Nel lavoro artistico e letterario, tanto i dirigenti quanto i creatori devono attuare il centralismo democratico del partito, sostenere: « Le masse parlano col partito » e opporsi a: « Il singolo parla col partito »: devono seguire la linea di massa. Nel passato, alcuni dopo aver prodotto un'opera subito cercavano di strappare a qualche dirigente l'appoggio e il consenso: questa è una pessima abitudine. Quanto ai quadri che si occupano del lavoro creativo, devono sempre ricordare questi due punti: primo, devono saper ascoltare le opinioni delle masse; secondo, devono saper analizzare queste opinioni, accogliere le buone e rifiutare le cattive. Un'opera del tutto priva di difetti non esiste, purchè abbia una base, bisogna rilevarne gli errori e correggerli. Non bisogna nascondere le opere cattive:

Biblioteca Gino Bianco

non vanno nascoste, ma vanno trasmesse alle masse perchè le critichino. Non dobbiamo aver paura delle masse, dobbiamo avere una ferma fiducia nelle masse, che sono in grado di comunicarci opinioni preziose. D'altra parte, bisogna pure elevare la capacità di discernimento delle masse. Per girare un film occorrono alcune centinaia di migliaia e fino a un milione di yüan: prendere un cattivo film e nasconderlo è uno spreco; perchè non proiettarlo, e trarne un insegnamento per i creatori e per la massa del popolo, e insieme compensare una perdita per l'economia nazionale e fare due raccolte abbondanti, sul piano del pensiero e su quello economico?...

Bisogna suscitare una critica artistico-letteraria combattiva rivoluzionaria di massa, abbattere il monopolio della critica detenuto da pochi cosiddetti « critici artistici e letterari »..., consegnare l'arma della critica artistica e letteraria alle grandi masse di operai contadini soldati perchè se ne impadroniscano: far sì che si uniscano critici professionisti e critici delle masse popolari... Non dobbiamo temere che ci rimproverino d'essere rozzi. Con quelli che ci accusano di semplificazione grossolana, va fatta un'analisi. Se la nostra critica nel fondo è corretta, ma l'analisi insufficiente, gli argomenti non approfonditi, vien meno la forza di persuasione, ed è necessario migliorarsi. C'è chi ci rimprovera la semplificazione grossolana ma, una volta resosi conto del problema, cessa di rimproverarcela. Invece si deve essere rigidi verso i nemici che definiscono semplificazione grossolana le nostre giuste critiche...

Bisogna preparare daccapo i quadri culturali, organizzare daccapo l'esercito artistico-letterario... Dopo la liberazione, una volta entrati nelle grandi città, molti compagni nel profondo non hanno resistito all'aggressione dell'ideologia borghese..., e alcuni che prima erano avanzati hanno disertato... E' necessario per un lungo periodo immergersi nella vita, unirsi con operai contadini soldati, elevare la coscienza di classe, riformare il pensiero, non curarsi della fama nè dell'interesse, con pienezza d'intenzione servire il popolo... »

a cura di Edoarda Masi

POSITIF
n. 94; Avril 1968.

Gérard Legrand/Nouvelles notes sur Fritz Lang; **Michel Ciment, Goffredo Fofi, Louis Seguin et Roger Tailleur**/Fritz Lang à Venise (entretien); **Gérard Legrand**/Prelude à Antony Mann; **Barrie Pattison et Chris wicking**/Entretien avec Antony Mann (mars 1964 et mars 1965); **Bernard Cohn et Michel Pérez**/Zoom sur Knokke; **Bernard Cohn et Michel Pérez**/Tours, premier bastion de la culture UNR; Enciclopedie permanente du cinematographe. Les films: **Roger Tailleur**/Chuka; **Robert Benayoun**/Die parallelestrasse; **Guy Mollet** et **Paul Louis Thirard**/The fearless vampire killers; **Gérard Legrand**/Le cinéme retrouve: Secret beyond the door; Depuis A jusq'à Z.

Comité de redaction: R. Benayoun, A. Bolduc, R. Borde, F. Buache, B. Chardère, M. Ciment, B. Cohn, J. Demeure, M. Firk, G. Fofi, G. Gozlan, A. Kyrou, G. Légrand, E. Losfeld, L. Seguin, R. Tailleur, P.-L. Thirard.

Abbonaments: Italie: 12 numéros 72 F; 6 numéros 36 F; Editions Le Terrain Vague, 14-16 rue de Verneuil, Paris 7e.

Biblioteca Gino Bianco

IL GIOVANE CINEMA ITALIANO

I PULEDRI STANCHI

Mai come in questi ultimi mesi si sono avuti tanti debutti di giovani registi italiani, sia « dentro » che « under » e addirittura « fuori » (i giovani studenti che si occupano del cinegiornale del Movimento). Occorrerebbe esaminare accuratamente questi tre settori, ma il secondo non ha prodotto che opere di nessun interesse se non di curiosità e di moda, e il terzo è troppo giovane, anzi neonato, perchè si possa discutere sui suoi risultati, in una sede che non sia quella della partecipazione attiva e piena al suo lavoro e alle sue esperienze.

In questo senso, Pesaro ha offerto la possibilità di incontri, discussioni, contatti, che, a livello dapprima informale, stanno concretizzandosi in un inizio di lavoro teorico di gruppo, di organizzazione produttiva e distributiva, di ricerca concreta di un cinema a servizio della rivoluzione (e per ora del Movimento). Questo è senz'altro il dato di fatto più rilevante che oggi, nel giovane cinema italiano, ci si prospetta, e al suo sviluppo dedicheremo la parte migliore del nostro « impegno cinematografico » all'interno di quello più vasto e presente di militanti.

Coloro che invece credono di poter fare la rivoluzione « da artisti » o « col linguaggio », non ci sembrano neanche più dei « puri folli », o dei « casi » sociologicamente interessanti di esplosioni marginali e necessariamente deviate (in determinati momenti storici pre-nuova sinistra), come è stato in società caotiche sul tipo della statunitense. Ma niente di più che i soliti ometti in fregola di auto-sublimazione della propria impotenza e alla ricerca di uno status di « artisti » e di « santi » che ci ripugnano. Della loro auto-espressione non ci interessa nulla, o quasi, anche perchè non ci pare che abbiano oggettivamente da esprimere altro che la propria stupidità (o malafede mentale).

Quale abisso dalle avanguardie alle quali talvolta pretendono richiamarsi, così preoccupate quelle della miseria dell'arte e dell'auto-espressione, e così preoccupate di sanare in modo nuovo il rapporto dell'artista con il mondo! Resta il cinema « den-

Biblioteca Gino Bianco

tro », che si presenti o meno da « indipendente ». In attesa di discutere quello dentro-e-fuori (tentativo difficile, pieno di contraddizioni alcune delle quali irrisolvibili) di cui sinora l'unica esperienza è rappresentata dall'episodio di Bellocchio sul Movimento Studentesco romano: ne tratteremo ampiamento al prossimo numero. Ebbene, il panorama è poco allegro.

Anche a dare un po' di fiducia agli esordienti, fiducia in noi quasi sistematica, ben poco però si salva, e ben poco tra quel che si salva ci pare portatore di nuovo. Faenza: « Escalation ». E' un Risi ammodernato sul gusto e per il piacere del commendatore milanese lettore del « Giorno » (ma andrebbe bene anche per Montanelli). Ironia? Distacco? Solo nella misura dell'accettabile e tutto riconducibile ad una presunta critica interna al cinismo di una ricca borghesia reazionaria. Novità? Solo nell'uso di gadget alla James Bond, nella profusione di plastiche colorate e di oggetti tardo-svedesi. La conformità inincidente è infine sostanziale, anche se il regista avesse creduto sinceramente di mordere. Fondato: « I protagonisti ». Il nome di Lizzani tra i produttori è qualificante. Qui il modello è quello gangsteristico, aggiornato con un paesaggio neanche del tutto nuovo per storie del genere (la Sardegna), e messo a punto con un moralismo di bassa lega, facile facile, tra il fotoromanzo e l'articolo di Paolo Monelli sui tempora-mores, con un pizzico di Pietro Germi: borghesi vacanzieri cattivi e condannati, banditi fanatici, poliziotti ottimi (con qualche SS anche tra loro, perchè troppo ligio al dovere) e « positivi » (Ferzetti). Liberatore: « Il sesso degli angeli ». Non vale neanche la pena di parlarne. E mentre i più anziani non sanno più che dire e scivolano nel narcisismo o nei mediocri filosofeggiamenti, tanti altri scoprono infine le loro carte, dimostrando come l'impostazione del neorealismo dovesse coerentemente spingere prima verso la socialdemocrazia e poi, per molti, verso la reazione. A pensarci su, si scoprirebbe che mai come in questo periodo di dure e spaventose repressioni poliziesche la polizia ha goduto di tanti sostenitori « disinteressati »: oltre a Germi, a Lizzani, a Fondato, anche Damiani (l'incredibile fumettata del « Giorno della civetta »), e altri in arrivo.

E' vero: a Pesaro abbiamo visto un'opera decorosissima di Gianni Amico sul Brasile: ma ci sembrava di essere capitati in cineteca alla proiezione di un film di scuola rosselliniana di venti-venticinque anni addietro. In ogni caso, bisognerà riparlarne meglio. E' vero: Bellocchio e Bertolucci sono al lavoro. E due nuovi debuttanti ci preparano opere di molta pretesa (Frezza, Ponzi) sulle quali non è possibile avanzare parere aprioristici. Lo stesso per Scavolini, il cui primo film era viziato dalla non-preoccupazione di scegliere il materiale, l'immagine, più significativi ed « utiti » al suo discorso. Ma in generale le speranze sono numericamente ristrettissime, e la facilità di integrazione, e le capacità di evasione per strade troppo praticabili, continuano a colpirci sfavorevolmente. Delle ambiguità rappresentate dai due lungometraggi di Mingozzi, delle incertezze stimolanti di Samperi – i due « casi » più interessanti per il momento – diciamo ampiamente nelle pagine seguenti.

Ma è anche essenziale avanzare delle ipotesi e giungere ad una conclusione. Diciamo dunque che questa « informata » recente non ci soddisfa affatto. Che la fretta, la corsa all'integrazione che sembra esplodere dietro un piccolo velo di presunta spregiudicatezza o dietro un moralismo di tutto riposo, caratterizza la più parte dei giovani che vogliono operare dentro. *Essi si propongono in effetti come forze di ricambio ai livelli mediani dello schieramento registico, quelli dei servi piacevoli e salottieri.* Il giovane cinema *esistente* è di banale compromissione, proprio nel momento in cui il giovane cinema *possibile* potrebbe aprire strade di favolosa ricchezza. Di chi la

Biblioteca Gino Bianco

Claudine Auger e Lino Capolicchio in « Escalation » di Roberto Faenza.

colpa? Inutile recriminare, oramai, sull'insipienza della « cultura di sinistra » e sull'apatica povertà delle sue prospettive come sulle sue carenze passate, benchè quasi criminose. E' inutile, perchè tanto questa cultura languisce e perisce da sola, anche se varrà in qualche caso la pena di sprecare un'ultima palata (pensiamo a personaggi tipo Pasolini che, da Pascoli a Malaparte passando per D'Annunzio, ricopre ormai tutte le decadenze provinciali e lo squallore piccolo borghese italiano con vaniloqui interessati e sproloqui pseudo-politici). E' inutile prendersela, inoltre, con quei giovani che scelgono automaticamente, col tipo di cinema che fanno, la strada della mediocrità. Prendiamocela piuttosto con noi stessi, che continuiamo a recriminare invece di passare ai fatti. La « nuova sinistra » non ha sinora espresso un suo cinema; al suo interno chi si occupa di « cultura » è in qualche modo sempre su posizioni arretrate (arretrate perché ancora specialistiche, e arretrate perché i nodi di fondo del superamento della distinzione politica-cultura si comincia appena adesso ad affrontarli) rispetto al Movimento e alla elaborazione e alla prassi politica; si parte da zero o quasi, e c'è tutto o quasi da inventare e da fare. Con questo numero di « Ombre Rosse » si prospettano a più voci e a più livelli tutta una serie di ipotesi di lavoro, di esperienze esistenti da cui è possibile partire, di dubbi e interrogativi. *Dentro* e *fuori* del sistema, sta al Movimento, sta a chi nel Movimento si occupa di questioni arretrate, far sì che lo iato si sani. Sta a noi esprimere non solo le nuove proposte teoriche, ma anche le nuove esperimentazioni pratiche di un cinema al passo con quello della rivoluzione, e di essa strumento. Altrimenti, perchè *subire* il cinema? perchè continuare ad occuparsene? Il cinema a servizio della rivoluzione ha bisogno di idee chiare, ma *anche* di iniziativa, *anche* di fantasia.

Saverio Esposito

Biblioteca Gino Bianco

A proposito di Mingozzi

DUE + DUE = TRIO

1

I *trentenni hanno ancora il problema della « scelta »: di qua o di là, l'indipendenza o il commercio, l'impegno o il disimpegno. L'essersi trovati in una situazione di elaborazione individuale, di esperienze tutto sommato private, li diversifica nettamente dall'ultima ondata, dal « movimento », dove tutto sta diventando collettivo, dove le acquisizioni sono globali, presto o tardi di tutti, e così le esperienze.* Il giovane che ne fa parte, ne fa parte ormai naturalmente, non ha avuto che in misura minima il problema di « entrarvi », ci si è trovato coinvolto e lo ha accettato – quando non ha « scelto » di rifiutarlo – quasi come un pesce accetta l'acqua: suo elemento, sua forza. I trentenni (e ancor più i quarantenni) partivano da Sartre per finire nel partito, i ventenni partono da Marcuse e costruiscono la « nuova sinistra ». La distinzione vale, ovviamente, a livelli pre-marxisti: l'acquisizione della militanza rivoluzionaria distrugge le distinzioni generazionali, abolisce le distinzioni maggiori. Ma Mingozzi non è un rivoluzionario.

2

Tutta l'opera di Mingozzi (i documentari e i due lungometraggi) è segnata dalla difficoltà della scelta, nei termini « vecchi » che abbiamo indicato. Ha seguito due strade. Quella « impegnata » dell'ex-assistente dei neo-realisti (documentari sul Canada, l'emigrazione, i sottomestieri di Palermo, lungometraggio mai distribuito sulla violenza in Sicilia, « Sequestro di persona ») e quella « individuale » dell'ex-assistente di Antonioni alle prese con una sua « crisi » di cui scopre il segno anche negli altri, di una nevrosi che condivide, anche se, un po' vergognandosene, vorrebbe oggettivarla, prigioniero della distinzione aristarchiana tra film sulla e della crisi. Ma la strada « impegnata », « sociale », apparentemente « di sinistra » sfocia naturalmente in una contraddizione paradossale: essendo l'impegno quello di una generica posizione politica riformista (commenti di Sciascia, Dolci, Busacca, ecc., ai suoi documentari) e applicandosi secondo quella logica solo a fenomeni di sottosviluppo (Sicilia, emigrazione) e tipicamente neorealisti, il suo assorbimento da parte del centro-sinistra è facile. Il suo lungomettaggio « impegnato » è bene accolto dalla critica borghese, incassa bene, la sua genericità politica ne fa un successo, è un film tutto dentro. Le sue operazioni a sinistra sono quelle meglio recepite, proprio perchè si tratta di una sinistra assai poco fastidiosa.

Il mercato, invece, accoglie male « Trio » che, nonostante le dichiarazioni programmatiche (di tono « sociologico », sulla « gioventù d'oggi » e il suo disorientamento), segue strade più faticose, contorte, reticenti, di espressione mediata e controllata

Biblioteca Gino Bianco

(sin troppo) di una individualità in crisi. In questo senso, il film scontenta, in Italia, un po' tutti. In ogni modo, risulta un film meno utile al sistema, benchè tuttavia innocuo.

3

E in effetti « Trio » non narra i « giovani d'oggi » (in tal caso sarebbe da sconfessare e da accusare di analisi difettosa); narra l'autore, narra una giovinezza non ancora risolta. Era lo stesso per « I pugni in tasca » e per « Prima della rivoluzione », come è lo stesso per « Grazie zia » e per tanta parte di « opere prime » in cinema o in letteratura. Come Bellocchio e come Samperi, anche Mingozzi vuole « oggettivare », e in qualche modo neutralizzare questo suo passato ancora presente, ma con meno vigore distruttivo, con più morbidezza, con maggiori ambiguità. Se si può in qualche modo prevedere l'evoluzione di Bellocchio e Samperi ed anche quella di Bertolucci, si è invece dubbiosi, incerti, su quella di Mingozzi, perchè è l'incertezza l'elemento chiave dei suoi film, e il distacco è per lui più esterno (con opere certo sincere nello sdegno o nell'impostazione democratica, ma senza più molti legami con l'autore, quasi una cosa a parte, ed esterna rispetto alle preoccupazioni più autentiche, senza un'intersecazione produttiva e necessaria con esse). Bellocchio e Samperi cercano di uscire dall'involucro di una formazione individualistica e borghese, Bertolucci invece se ne compiace, Mingozzi è alle prese con una scelta in cui il corno « sociale » del dilemma rischia di sovrapporsi alle preoccupazioni più sincere con un adeguamento a schemi e modi nè convinti nè convincenti.

4

« Sequestro di persona » si muove secondo le regole canoniche del film « poliziesco »: intrigo ed azione, suspense ed effetti sono dosati col bilancino del buon conoscitore del cinema americano (Mingozzi) e con quello del mestierante bruto e furbastro (Pirro). C'è quel tanto di quadro sociale che dà verità alla storia, la love story non è insistita, i meccanismi economici che stanno dietro al banditismo sono affrontati sulla base di una « rivelazione » di legami e cointeressenze che oltrepassano le banalità del « pastore bandito », delle « faide tribali », del « mors tua vita mea ». Ma già ai tempi di « Banditi a Orgosolo » la realtà era più complessa di quel che voleva fare intendere De Seta col suo flahertiano semplicismo, e la differenza tra l'analisi di De Seta e quella di Mingozzi è quella esistente oggi tra un articolo sul banditismo della « Domenica del Corriere » o del telegiornale e uno di Fiori o dell'« Espresso ». Ma non è qui il punto; Mingozzi infatti, coi suoi abituali exploits tecnici che di tanto in tanto interrompono, ma tutt'altro che bruscamente, lo stile medio-americano del film integrandovisi perfettamente, è costantemente fuori del film: esegue un compito, e lo esegue con un'onestà artigianale che assolve contemporaneamente a due funzioni: permettergli di lavorare dentro l'organizzazione cinematografica e di non stare disoccupato, e di mettersi l'animo in pace con un film che egli ritiene, in buona fede, « impegnato ». La sua passione, e dunque anche la sua intelligenza più vera, sono però altrove.

5

Anche in « Trio », per sostenere la storia che più gli sta a cuore e in cui finalmente ci pare di scoprire l'autore che egli potrebbe essere, sente il bisogno dell'alibi socio-

Biblioteca Gino Bianco

logico, e lo affianca, con risultati discontinui, di due pannelli che, pur essendo a sè stanti, incidono nondimeno colla loro presenza intercalata e l'incidenza talvolta perfino ingombrante in una struttura abilmente costruita. Servono, in definitiva, a dar luce alla nostra opinione. Quasi televisivo è l'episodio della giovane cantante seguita passo passo alle origini della carriera con occhio documentario, di mera constatazione, abbastanza efficace sull'ansia della piccola provinciale al benessere, per la strada miticamente più corta – quella della canzone. Al mito del successo, la parte di Anna contrappone quello della liberazione sessuale che, successiva ad una repressione tutta cattolica, sbilancia la protagonista in una libertà abbastanza fittizia per quanto – inizialmente – scanzonata. Ma la giustezza del proposito è sommersa stavolta da una costruzione troppo dialogata, aneddotica, e infine melodrammatica: Se si eccettuano alcuni squarci efficaci, c'è qui un carico nella narrazione, un troppo che rivela quel che c'è di predeterminato, di tesi da dimostrare. Ed ecco Enzo, adolescente quasi moraviano, a cui il film sacrifica la sua parte più ampia: la tesi è stavolta velatissima in una narrazione morbida, sfumata, che scopre a piccoli tocchi il carattere di un personaggio, la sua assenza di slanci, il suo sostanziale adeguamento al « mondo com'è » attraverso il rifiuto di intervento e la chiusura in se stesso, narcisistica. Enzo sarà il piccolo-borghese di domani, dapprima per incapacità ad uscire dall'infanzia, poi per ironica adesione al personaggio d'adulto odiosamato rappresentato dal metodico e squallidissimo impiegato dell'appartamento di fronte. La corrispondenza dei gesti, che a tratti ha qualcosa della pornografia gombrowicziana, diviene sempre più insistita, giocata da Enzo con simpatia semi-conscia. Ma più che le connotazioni sociologiche o « di classe » interessano a Mingozzi i connotati adolescenti del personaggio, che si lascia vivere, estraniandosi, sognando, in una sorta di inerzia ambigua in cui la « rivolta » non ha peso, proprio perchè la rivolta presuppone un qualcosa con cui scontrarsi, che si rifiuta, a cui si contrappone altro; e non ha peso neanche l'accettazione dei valori della società in modo attivo e « furbo », come avviene per la cantante, perchè Mingozzi vorrebbe lasciare nell'incertezza, nell'ambiguità, la conclusione del film, con la bella scena della mascherata infantile e del « contatto » con l'adulto della casa di fronte. Non sono certo i soldi a interessare soprattutto Enzo, ma il suo rapporto con un sè di domani intravvisto e capito nell'altro. « Ha bisogno di me? » chiede sorpreso, ma non spaventato, l'adulto, e la risposta di Enzo è abbozzata, appena un cenno di labbra indeciso, il cui senso è comunque positivo: sì, Enzo, ha bisogno di affrontare l'altro, di cui pure *sa tutto*. Ma proprio perchè ne sa tutto, proprio perché vi vede l'Enzo futuro, e la mediocrità di tutti gli Enzi cresciuti che lo circondano, la risposta non potrebbe anche trapassare nel rifiuto violento, in un'esplosione soggiacente, per quanto, tutto sommato, improbabile? Ma, ripetiamo, a Mingozzi non tanto interessa la risposta quanto quello stato di dubbiosa non-scelta che in Enzo, il suo solipismo morboso, la sua crescita incompleta e che rischia di essere incompletabile. Ed è qui che Mingozzi rivela una maturità narrativa ed una cifra del tutto personale che altrove trascura dietro « partiti presi » che non sembrano solidi. Dunque, perchè non mettere a frutto, perchè non coltivare soprattutto le proprie ossessioni ed ambiguità se, come i risultati dell'episodio di Enzo dimostrano, proprio lavorando su di queste egli « narra meglio », e, paradossalmente, ci fa meglio capire – come la più sincera letteratura borghese d'auto-analisi – una condizione più generale, e in modo più profondo di quanto non riuscirà mai a fare con un impegno non vissuto, e uno sociologia troppo fiacca e troppo esterna, in chi « esterno » alle crisi che narra non è o non si sente ancora veramente?

Goffredo Fofi

Biblioteca Gino Bianco

Intervista a Samperi

L'EROE NEGATIVO

« Grazie zia » sembra a prima vista affidare il proprio contenuto contestativo a una forma di racconto, se non tradizionale, per lo meno « chiusa », articolata secondo certi canoni...

La storia può sembrare fino ad un certo punto tradizionale, naturalistica. Ma quello che mi interessava fin dall'inizio era una certa conclusione; mi interessava dare una serie di provocazioni e portare il pubblico ad una reazione. Fino ad un certo punto il pubblico si identifica con il personaggio, fino ad un punto in cui, secondo me, ci deve essere un salto qualitativo: il pubblico borghese non può più accettare la morale del film, che dovrebbe metterlo in imbarazzo, spaventarlo, portarlo a delle considerazioni. Dovrebbe rifiutarlo. Questo tipo di struttura l'ho cercata; penso da altri film, « Repulsione » di Polanski ad esempio.

Da parte tua fino a che punto ti identifichi con il personaggio, e fino a che punto te ne distacchi?

Prima di tutto, mi pare abbastanza evidente che io amo i due personaggi. C'è una partecipazione affettiva. Ma dovrebbe esserci un certo distacco critico, non so se l'amore per i personaggi mi abbia preso la mano. Vorrei vedere criticamente me stesso, o chi ha i miei stessi problemi; in questo puoi considerare la proiezione di alcune mie angoscie, ma considerate esemplari, cioè nel tentativo di renderle esemplari, queste angoscie che penso abbiano anche un certo numero di altri giovani. Ed è un momento per passare a qualcos'altro. È una presa di coscienza a livello borghese, una presa di coscienza istintiva, non analitica, non razionale; e una risposta altrettanto irrazionale. Alvise è uno che per una serie di ragioni ha capito tutto, e reagisce violentemente e del tutto irrazionalmente ad una serie di stimoli. E in un momento di crisi delle ideologie e delle sinistre tradizionali, è immancabile da parte dei giovanissimi questo pericolo di soluzioni individualistiche, anarchiche: soluzioni irrazionali. Da parte mia non c'è un tentativo di rendere simpatico questo atteggiamento, ma di vedere come questo tipo di rischio sia abbastanza generalizzato.

Ti potrebbe essere rimproverato di proporre un certo atteggiamento.

In realtà, non c'è nessuna proposta. Senza mediazioni sul piano ideologico, ho tentato di spiattellare una certa serie di questioni, brutalmente. Se avessi ristretto il film, forse sarebbe venuta fuori un'operetta più pulita. Il rischio era che la gente dicesse: « Va bene, è una storia di matti ». Qui non lo possono dire, al massimo dicono che sono matto io, ma i personaggi e certi discorsi vengono fuori molto chiaramente.

Che cosa significa il finale? Che un tipo di rivolta di questo genere non ha alcuna possibilità di scalfire il sistema, o che vi è posto solo per una morte fine a se stessa...

Forse si sono creati un paio di equivoci. Primo, non ho mai preteso di fare un'analisi di una certa società. Io la condanna la do per scontata, ci sono accenni funzionali e basta. Anzi, il tema del film, mi dispiace di parlare di tema, è esclusivamente il rapporto tra questo sistema completamente assestato e il giovane ribelle. Mi dicono che un sistema completamente stabilizzato è morto, ma ha un potere incredibile, di assorbimento o di rigetto. Quando uno non ci sta, lo ammazzano. Forse viene fuori poco chiaro che in conclusione questo giovane si ammazza per modo di dire, lo ammazzano... Cioè non avendo un contesto in

Biblioteca Gino Bianco

Lisa Gastoni e Lou Castel in « Grazie zia » di Salvatore Samperi.

cui inserirsi, non riuscendo a trovare in quel momento qualcuno su cui appoggiarsi se non in un tentativo di una rivolta individualistica, che può essere il tentativo di rapporto tra i due, il quale rapporto però non gli permette una piena esplicazione di se stesso, allora viene spinto piano, piano verso la morte. Se lui non si vuole integrare, non ha degli strumenti adatti per incidere nel sistema, allora si difende, si difende... finchè si rende conto che non può difendersi in eterno, continuare a rifiutare; prima o poi gli chiederanno conto dei tentativi che fanno per renderlo una forza sana (una forza sana in senso capitalistico, naturalmente; le forze sane sono i reazionari, i qualunquisti...). La sua reazione negativa, i suoi tentativi di colpire, velleitari senza alcun preordinamento tattico, queste puntate senza aver la capacità di incidere, lo portano immancabilmente verso l'orlo del suicidio, verso l'autodistruzione. Perchè non riesce a trovare un contesto in cui agire.
Non bisogna dimenticare il momento in cui ho fatto il film, cioè un anno fa. Non c'era ancora stata la storia dell'Università, che nonostante tutto, anche se io penso che ha in sè molti di questi crismi, perlomeno in potenza l'autodistruzione l'ha dentro di sè il movimento universitario, può però avere altri sviluppi. Il movimento universitario compie spesso degli errori tattici, che sono positivi in certo senso, ma per il movimento possono essere anche autodistruttivi. Ultimo è stato l'attacco che loro hanno fatto alla CGIL: questo li ha isolati: l'attacco in sè mi pare giustissimo e necessario, però ci sono questi tipi di pericoli, anche se nella loro azione non possono che fare così. Il movimento diventerà storicamente valido nel momento in cui troverà l'appoggio della classe operaia, finchè rimane isolato è destinato all'autodistruzione: una parte la integreranno, una parte al limite la metteranno in galera, li bruceranno, non so..., faranno loro qualcosa. C'è sempre questo tipo di pericolo quando si fa un lavoro che è ai margini.

Biblioteca Gino Bianco

Perchè l'hai ambientato in provincia?

Ma... le situazioni sono esasperate, in provincia. Non ci sono molte possibilità, fuori di una rivolta nichilistica. Io ho vissuto abbastanza da vicino queste situazioni, queste ultime cose del movimento universitario a Roma: c'è un entusiasmo... qui non senti più niente, c'è una specie di fatalismo. Una grande paura. La provincia padovana ha una certa esemplarità, anche nel passaggio senza scosse dalla struttura agricola ad una situazione neo-capitalistica. Ogni tentativo diventa una testata contro il muro. E non c'è dubbio che in Italia la provincia è più esemplare della città; tolto Milano e Roma, se vuoi Torino, il resto è provincia.

Prima hai parlato di Polanski, ci sono altre esperienze che ti hanno influenzato da vicino?

Io direi in ordine: Losey, Ferreri, Polanski, Buñuel... e poi Bellocchio, che tutto visto e considerato...

Ecco c'è la questione della parentela con il primo film di Bellocchio.

Ma mi pare che sia quello che meno incide; proprio perchè, e forse Moravia l'ha capito molto bene, c'è una dimensione molto diversa.

Ci sono però alcune cifre comuni: la malattia come cifra di rifiuto, la rivolta nichilista, forse una certa chiave naturalistica... Anche lo stesso interprete condiziona lo spettatore.

A parte il fatto che Bellocchio in questo tipo di discorso è molto più rigoroso di me, c'è una questione di rapporti cronologici. Il mio film è nato prima dei « Pugni in tasca ». Io lo avrei fatto lo stesso, anche se forse senza il successo di Bellocchio non ne avrei avuto la possibilità. Fra l'altro nel mio film non c'è alcuna possibilità di equivoco sulla malattia di Alvise; dall'inizio, lo mostro camminare, andare in giro per la stanza. Anche la scelta di Lou Castel è motivata dal fatto che Lou è un attore disponibile per questo tipo di film; mentre trovare un interprete adatto risultava estremamente difficile, malgrado sia andato in giro per mezza Italia. Avevo anche pensato a Capolicchio, che però non poteva farlo perchè impegnato con il film di Faenza.

In generale quale ti sembra che sia lo spazio per un giovane regista nella situazione strutturale del Cinema italiano?

Prima di tutto, ti devo dire che ho dei grossi dubbi se continuare o no, insomma. Quello che vorrei che venisse fuori chiaramente quando mi dicono che pur non accettando il film, sono abbastanza intelligente e forse crescendo ecc., è che non mi interessa. Può darsi benissimo che io il regista non lo faccia più. Vedremo, c'era una cosa che volevo fare e basta. Se io trovo una soluzione politica d'altro tipo, posso fare un'azione politica, la farò.

Non rischi di fare una seconda « La Cina è vicina », un film abbastanza integrato...

Si, io credo che tutto visto e considerato non raggiungerò mai il vertice di un « I pugni in tasca », ma anche non cadrò mai nella « Cina è vicina ».

Secondo Doria, al di là del tentativo isolato che può andare bene, può andare male, non c'è spazio per un cinema libero in Italia. Sei anche tu così pessimista?

Ma non mi interessa molto. Bisogna rendersi conto di questo fatto: e in questo resto il provinciale nichilista. Chi vuol fare il cinema, cerca di spaccare qualcosa, cerca la tua frattura all'interno del cinema e fallo; ma proprio nel fatto che è una sovrastruttura, e se anche la cambi non succede assolutamente niente, crei un'isola felice in un mondo di merda, non vale la pena di lottare per un cinema libero. Perchè il cinema libero poi non avviene in nessun posto. In Francia sappiamo benissimo che cosa succede; dopo tutti i tentativi, un solo personaggio è rimasto sulla barricata, perchè aveva una struttura morale e intellettuale tale da poterselo permettere, Godard, gli altri si sono persi per strada.

Giorgio Tinazzi

Biblioteca Gino Bianco

GRAZIE ZIA

GRAZIE ZIA dell'esordiente Samperi è certamente un film da non liquidarsi con quattro parole. Nè assoluzione con formula piena, nè condanna senza possibilità di appello. Il film rappresenta il processo di etero/autodistruzione che un giovane alto-borghese compie nel tentativo di negare il proprio mondo d'origine, totalmente rifiutato. E' un tipo di storia che per l'atteggiamento assunto fin dall'inizio dal suo protagonista si preannuncia senza soluzione positiva: sia nel senso del « lieto fine », sia nel senso di una indicazione etico-politica al di là del film.

È una sempice analisi-descrizione di un soggetto non integrabile, contrassegnata « storicisticamente »: rifiuto coscienziale che si autoverifica, si determina concretamente in una situazione dalle precise connotazioni storico-geografiche (il neocapitalismo, la provincia) fino alla propria negazione materiale, fisica.
Analisi-descrizione di una negazione non così schematica e netta, ma inserita e sfumata all'interno di un contesto di dinamica psicologica con componenti di erotismo infantile, sadismo, masochismo (questi ultimi due termini non vanno uniti perchè nel film restano contrapposti nella figura di Alvise il primo, e di Lea il secondo, e si sintetizzano per così dire solo attraverso l'erotismo infantile cui Alvise e Lea si abbandonano).

La logica stessa delle cose porta infine, nello sviluppo della storia, ad esplicitare il vizio d'origine che era implicito nella negazione di Alvise: essa, circoscritta sia ambientalmente sia politicamente, è costretta a soluzioni poco incisive, solo apparentemente concrete, che restano sempre ai margini a provocare, stuzzicare, senza poter distruggere. La sconfitta è inevitabile, la rabbia individualistica da negazione lucida e razionale si trasforma in auto-negazione, forse ancora lucida, ma irrazionale.

Sono queste, grosso modo, le intenzioni che Samperi voleva esprimere nel suo film. È necessario ora controllare fino a che punto Samperi abbia mantenuto fede a ciò che si riprometteva e in quali punti invece ciò non sia avvenuto.
È necessario quindi verificare il fim da vari punti di vista:

a) definizione socio-psicologica dei personaggi;
b) ritmo narrativo e scelte stilistiche;
c) dimensione « politica » del film.

a) *Per quanto concerne il primo punto che nel film svolge un po' la funzione di prologo rispetto a quella che sarà la storia vera e propria (cioè i giochi tra nipote e zia) vanno rilevati alcuni elementi che conferiscono al film una certa falsità di fondo e una certa pesantezza ed inutilità ideologica.*

I personaggi, ad eccezione di Lea, sono tutti un po' « tipici », « schematici ».
Stefano ad esempio è un po' troppo l'intellettuale-tipico di sinistra degli anni '60, ex resistente, ora opportunista e falso-impegnato (la lettura dell'« Espresso », la battuta su Eco, tanto per fare un esempio, sono, tutto sommato, abbastanza superflue e scontate). È del resto lo stesso Ferzetti a suggerire questa tipicità schematica

Biblioteca Gino Bianco

del personaggio, abituato com'è ormai da vent'anni a recitare la parte del « quarantenne integrato » sempre con la stessa faccia, con la stessa espressione.
Così la contrapposizione netta tra la vita di Alvise da un lato e quella di Stefano e Lea dall'altro.
Narcisistica, egocentrica, ingenerosa ma al tempo stesso reale ed autentica quella di Alvise.
Sempre-a-posto, corretta, razionale, ma al tempo stesso falsa ed inautentica quella di Stefano e Lea.
Nell'operazione di caratterizzazione dei personaggi si avverte l'impressione che Samperi sovrapponga un po' il suo schema concettuale alla naturale registrazione-analisi del comportamento dei personaggi. Individualismo anarchico e sterile da un lato; sinistrismo comodo e vanitoso dall'altro.
E così pure infine sono inutili e leziose e peccano di sociologismo, nel senso deteriore della parola, le sequenze relative al pranzo e al dopo-pranzo assieme agli amici, con quella lenta e minuziosa panoramica sui volti e sui gesti, avente lo scopo di approfondire ulteriormente la « situazione » ambientale in cui Alvise si trova ad agire.

b) *Per quanto concerne il secondo punto, la prima cosa che va rilevata è una certa mancanza di tensione. Il film scivola via troppo tranquillamente senza « prendere » lo spettatore che finisce per assistere inerte al film.* La sequenza finale dell'eutanasia, ad esempio, appare spenta, quasi gratuita e non la logica conclusione di quanto si era visto prima. Il non voler sottolineare la drammaticità della situazione (ammettendo che ciò sia stato voluto) presentandola quasi some normale (non nel senso di logica, chè questo sarebbe giusto) fa sì che non venga rilevata nei suoi giusti termini la gravità del momento, il salto da « gioco » a « realtà ».
E non si può certo ammettere che Samperi abbia voluto intenzionalmente « sdrammatizzare » dal punto di vista del ritmo narrativo il suo film, lasciando lo spettatore tranquillo nella sua poltrona. Tant'è vero che la ricerca di tensione sul piano formale c'è.

Nella prima parte con l'uso di un montaggio parallelo a stacchi frequenti in cui si ritaglia la storia e si privilegiano quei momenti essenziali ad indicare allo spettatore i gesti e le parole fondamentali alla comprensione del personaggio, tralasciando gli elementi secondari (Alvise e Lea sono presentati simultaneamente: es. Lea va a letto con Stefano, compiendo un'azione rituale a cui più non crede; Alvise, solo in casa, gioca con i soldatini).
E poi anche nell'uso di un montaggio interno con quei lenti movimenti di macchina, in funzione dei personaggi di cui si cerca di definire la psicologia (sequenza del prânzo e del dopo-pranzo) e in cui si vuole creare artificialmente la tensione (è da rilevare come alla fine di entrambe le sequenze Alvise « esploda »).

La mancanza di stringatezza e di tensione dal punto di vista del ritmo narrativo è poi aggravata dal fatto che manchi una precisa scelta stilistica. Se noi confrontiamo, ad esempio, « Grazie, zia » con « I pugni in tasca » (a cui il film si richiama per tutta una serie di motivi: esaltazione irrazionalistica della anormalità, contro la norma del vivere borghese; negazione di un certo mondo dall'interno di questo stesso mondo: Alessandro perchè non vuole uscirne – Alvise perchè non può uscirne; identico atteggiamento di « freddo calcolo »: Alessandro elimina spietatamente i pesi-morti della madre e del fratello mosso dal culto dell'« efficientismo » e della « pulizia » – Alvise scopre brutalmente la sete inappagata di vivere di Lea, finge di appagarla, ma non si lascia mai irretire e osserva sempre distaccato il « crollo » della

Biblioteca Gino Bianco

zia; lo stesso rifiuto da parte dei due protagonisti, cosciente o incosciente, di vedere le cose e le persone « sentimentalisticamente »: in entrambi la stessa ingenerosità, lo stesso cinismo positivi), se noi confrontiamo, dicevo, questi due film, ci rendiamo conto di come nel primo manchi un elemento linguistico – ne « I pugni in tasca » era il « grottesco » – che funga da diaframma tra Samperi e il protagonista e « stranii » lo spettatore dal protagonista.

Il rimprovero, non del tutto ingiustificato, che si faceva al film di Bellocchio di simpatizzare per Alessandro, qui calza a pennello.

Samperi descrive con un certo compiacimento Alvise e riesce bene proprio in quella parte che meno gli interessava e che era già data per scontata: cioè Alvise « demistifica » bene gli altri, ma non è altrettanto bene « demistificato » da Samperi.

c) *Per quanto concerne infine il terzo punto va fatta innanzi tutto una distinzione interna. La dimensione politica del film si realizza a due livelli: 1) discorso o tema politico « esplicito » nel senso che se ne parla direttamente nel film; 2) discorso o tema politico « implicito » nel film nel senso che è il discorso sottinteso di Samperi.*

A proposito del primo, si è già detto qualcosa parlando della figura di Stefano.

Merita invece una segnalazione a parte la sequenza che vede Alvise alle prese con i soldatini americani e vietcong: Alvise distrugge con i fiammiferi un villaggio vietcong e poi dilania rabbiosamente un contadino vietcong sopravvissuto – la rabbia del sistema contro chi lo rifiuta (Alvise si autoproietta nel vietcong) e la rabbia incontrollata di chi si sente impotente e incapace, a confronto col vietcong, di tradurre e organizzare concretamente il proprio dissenso. E qui bisogna dire che il pezzo è molto ben riuscito; si avverte però la sensazione che anzichè essere tale sequenza in funzione di Alvise, o per lo meno della « storia », si verifica il contrario: è cioè Alvise in funzione della sequenza, che appare così un po' un omaggio ad un tema politico oggi « di moda ». Non è per essere cattivi con Samperi, ma il tema politico che ha probabilmente una funzionalità dialettica con le restanti parti, pur essendo risolto in se stesso in modo brillante, resta tuttavia un po' fine a se stesso e senza un reale aggancio con ciò che lo precede e ciò che lo segue.

A proposito del secondo, infine, non resta nient'altro da dire che quello che si è detto all'inizio: lucidità di analisi a livello programmatico e intenzionale, qualche sbavatura ideologica compiaciuta a livello di traduzione cinematografica e soprattutto non sufficiente chiarezza su due punti di fondamentale importanza: che sia cioè il sistema a rigettare Alvise e non viceversa (come del resto è dichiarato dallo stesso Samperi) e che Alvise rappresenta una soluzione e un modello da rifiutare decisamente.

E questo era indispensabile per non suggerire soluzioni individualistiche tanto comode ai « nemici » di Alvise e di Samperi.

Paolo Odasso

GRAZIE ZIA: rg. Salvatore Samperi; **sogg.** Salvatore Samperi; **sceneg.** Sergio Bazzini, Pier Giuseppe Murgia e Salvatore Samperi; **fot.** Aldo Scavarda (b. n.); **mont.** Alessandro Giselli; **mus.** Ennio Morricone; **pr.** Enzo Doria; **distr.** DEAR film; **orig.** Italia (1968); **con** Lisa Gastoni, Lou Castel, Gabriele Ferzetti.

Biblioteca Gino Bianco

PRIMAVERA IN FRANCIA

L'AFFARE LANGLOIS

Dopo due mesi di agitazione, l'« affaire » della Cinémathèque si è felicemente risolto. Un piccolo gruppo di patiti del cinema – una di quelle « minoranze che non contano » – ha fatto rimangiare al governo francese le sue decisioni. Il ministro André Malraux è dovuto ritornare su posizioni sconfessate in un dibattito alla Camera sull'argomento, il sig. Pierre Barbin, che, grazie all'appoggio governativo, ha occupato per due mesi il posto di Henri Langlois, è stato « messo a disposizione per un'importante carica, che gli verrà affidata nei prossimi mesi ».

Apparentemente si è trattato della difesa sentimentale di un personaggio singolare, a cui il cinema deve molto (i giovani registi francesi si autodefiniscono « figli della Cinémathèque ») e qualcuno può avervi visto i sintomi di un culto della personalità. Viceversa la battaglia della Cinémathèque è stata un atto politico.
Se si vuole – per riconoscerlo – associarla a qualcosa di noto, si può pensare soltanto, sia pure con le debite proporzioni, ai movimenti studenteschi, che si sono svolti in Europa nello stesso periodo. Rispetto a questi ultimi sono mancate alle manifestazioni parigine la violenza ed una volontà precisa di rinnovamento (qui la spinta era data, casomai, dal desiderio di « non » cambiare le cose), ma si è trattato comunque di un movimento contro un certo sistema.

Tra i difensori di Langlois prevalevano evidentemente gli elementi di sinistra, ma non mancavano quelli molto meno definiti politicamente e più ambigui: il coraggio, il bisogno di giustizia, il rifiuto del compromesso, che tutti hanno dimostrato, sono tuttavia caratteristiche indubbie di quella sinistra che noi pensiamo ideale.

Già in certi recenti movimenti in favore dei Vietcong si era notata la partecipazione di individui, decisi quanto a un determinato fine, ma poco convinti sia dei metodi finora impiegati sia delle persone ufficialmente designate per ottenerlo. Tutti coloro che non riescono a identificarsi nei rappresentanti ufficiali di nessuna tendenza, cominciano a poco a poco a riconoscersi tra di loro e a riunirsi. I pretesti, all'inizio, saranno magari marginali, potranno concernere solo una limitata categoria, ma ricorderemo a questo proposito che tutte le grandi azioni rivendicative e perfino le rivoluzioni sono sempre cominciate con la rivolta di un solo settore.

Come mai la difesa di un personaggio – geniale quanto si vuole, ma sempre un singolo individuo – può essere un'operazione di sinistra? E come mai l'idea di nazionalizzare un organismo di pubblica utilità, di affidarne l'organizzazione e la responsabilità allo Stato può essere invece, da un punto di vista di sinistra, criticabile?

Biblioteca Gino Bianco

La sinistra, la nuova sinistra è contro la burocratizzazione, contro i funzionari: vedi la Cecoslovacchia. La sinistra, la nuova sinistra è contro la cultura distribuita dall'alto, da cui ci si fa aspergere come se fosse acqua santa: vedi gli studenti. La sinistra, la nuova sinistra tiene a rispettare ogni forma di vita, tutto quel che è vitale.

Certo non è il momento di riproporre miti e tabù, oggi casomai bisogna ridiscutere tutto e distruggere quelle sovrastrutture che, ti accorgi, impediscono di camminare. È anche vero che proprio il film in particolare – Godard insegna – tende sempre più ad essere concepito come un giornale di scottante attualità da buttarsi via appena letto, eppure nessuno negherà quant'è stato importante che, nel 1932, quando tutta la pellicola finiva in vernice per le unghie, Henri Langlois abbia avuto l'idea di conservarla, di ricercare prima di tutto i film sopravvissuti al massacro e di vegliare poi affinchè del girato non si buttasse più via niente. Con questa semplice iniziativa Langlois ha inventato simultaneamente la cineteca, il cineclub, il cinema « d'art et d'essai » e, almeno nello spirito iniziale, il festival. Ha reso possibile la critica cinematografica e la storia del cinema e facilitato, nello spirito dei produttori, la realizzazione di film non commerciali. Prima o poi naturalmente ci avrebbe pensato qualcun altro, il fatto è che è stato Langlois ad avere per primo l'idea e la costanza di realizzarla. Siccome fondamentalmente è un creatore, egli non si è accontentato, però, di fare il collezionista o il guardiano del Museo. Dice Godard: « Langlois è il più grande regista francese. È l'autore di un film intitolato « La Cinémathèque française », al quale aggiunge una sequenza ogni giorno ». Si può ben dire che il Museo di Langlois – oltre a non essere « immaginario » come quello sognato da Malraux – non somiglia a nessun altro. Si veda in un altro campo, la pittura ad esempio. Per gli Illustri Defunti ci sono gli esaltanti Parchi della Rimembranza del Louvre, della Pinacoteca di Brera, dei Musei Vaticani. Per i giovani pittori non ancora arrivati, le gallerie d'avanguardia, Cardazzo, Jolas, La Tartaruga. La Cinémathèque invece riunisce passato e presente: tutto. Ogni giorno vi si proiettano i film più eterogenei così che può capitare di vedere alle due « I rapaci » di Erich von Stroheim, alle quattro un inedito proibito dalla censura gollista, alle sei « Chelsea Girls » del pittore pop Andy Warhol (che dura quattr'ore) e alle dieci un filmetto sperimentale del poeta lettrista Maurice Lemaitre.

Anche per procurarsi i film il sistema di Langlois non è quello classico. Non li ottiene grazie a regolamenti, leggi, accordi ufficiali, ma semplicemente coltivando l'amicizia dei grandi registi di tutto il mondo. È così che – senza modificare di molto i metodi artigianali del suo leggendario inizio (le bobine nella vasca da bagno o sotto il letto) – egli ha fatto della Cinémathèque il maggiore archivio cinematografico del mondo: sessantamila film contro i trentamila della Cineteca di Stato russa e i diecimila scarsi del Museo di Arte Moderna di New York. È così che, nel breve periodo della defenestrazione di Langlois, la Cinémathèque si è trovata praticamente senza film: gli Orson Welles, i Charlie Chaplin, i Fritz Lang e via dicendo avevano fatto notare che, i film, loro li avevano affidati personalmente a Langlois e che non volevano quindi fossero utilizzati da altri.

La Cinémathèque ha riacquistato Langlois e garantito la sua libertà, rinunciando alla sovvenzione statale. Oltre a guadagnarsi l'« happy end », questa battaglia ha implicitamente rivelato la forza insospettata di un gruppo finora sottovalutato: i patiti del cinema.
Si è visto adesso che si tratta di gente pronta anche a battersi per un sentimento o per una convinzione profonda.

Jean-Luc Godard, armato di un megafono di cartone e seguito da illustri vegliardi – Jean Renoir, Abel Gance, Michel Simon – e da qualche migliaio di giovani, che in comune si pensava avessero solo il fatto di conoscere Griffith, poteva apparire un donchisciotte patetico all'ignaro che lo avesse visto lo scorso 14 febbraio, fronteggiare le forze di polizia e i loro manganelli davanti alle porte chiuse del Palais de Chaillot. Ma noi stiamo vivendo un'epoca piena di sorprese, si guardi anche la faccenda del Vietnam, pare che l'opinione pubblica ed anche le minoranze comincino a contare qualcosa e che i donchisciotte oggi raggiungano i loro obiettivi.

Ornella Volta (Parigi, aprile '68)

Biblioteca Gino Bianco

Il festival di Cannes

I CINEASTI GLI OPERAI E GLI STUDENTI

1 Il XXI festival di Cannes è stato travolto dalla situazione politica francese: il cinema ha lasciato il passo alla rivoluzione. Ed è un fatto positivo e salutare, finalmente. Perciò sbrigheremo rapidamente il resoconto dei pochi film visti

Il solo film di rilievo è stato « Rossi e bianchi », con cui Jancso dà un'altra superba dimostrazione di regia « albertiana », condotta su linee geometriche e rapporti di masse nella composizione dell'inquadratura e basata su una costruzione rigorosa del racconto, e prosegue la sua meditazione, da una prospettiva riformista ma sincera e profonda, sulla storia « nazionale » del popolo ungherese che si svolge tra violenze e tradimenti: qui gli ungheresi e la rivoluzione bolscevica del 1917, come in « I senza speranza » la fallita rivolta antiaustriaca del 1848. Tutto sommato, deludente è risultata la metafora allusiva alla Cecoslovacchia e lo stalinismo di « La festa e gli invitati », in quanto Němec tende a far prevalere l'invettiva personale e l'allusione per iniziati ad una rigorosa analisi politica; soltanto un po' amaro, infine, l'intimismo di « Al fuoco!, i pompieri » di Forman. Di scarso interesse Ci preme, al contrario, piuttosto mettere giù alcuni appunti sul senso della lotta condotta a Cannes e ipotesi sul rapporto tra la politica e le strutture del cinema.

Il primo sforzo, per capire qualcosa di quel che è capitato in quei due giorni a Cannes, deve passare sopra al caos abbastanza folkloristico delle sedute, presiedute da un Albicocco impotente a captare un discorso politico; urla becere di fascistelli di provincia; uno scatto da divetta di Godard stesso: « Se non mi volete, basta, me ne vado... »; un tentativo surreale di proiettare « Peppermint frappé » di Carlos Saura, malgrado un centinaio di persone stazionasse sul palcoscenico e mentre Saura stesso e Geraldine Chaplin, al centro della buriana, impedivano al sipario di aprirsi; due frasi famose, infine: un produttore, tozzo e calvo come i reazionari degenerati di Buñuel deplorava tutto questo, perchè così si apriva la strada ad un regime di colonnelli, e questo nella Francia del regime di un generale; e Jacques Sternberg proclamò: « Ho fatto solo la guerra, questa è la mia prima rivoluzione... »;

2 Ma veniamo al fondo delle questioni. Prima di tutto un'osservazione moralistica. All'insegna del riserbo diplomatico e del burocraticismo, si comportarono come sempre i paesi dell'Est europeo. Gli operai, gli studenti, la solidarietà...; no, prima di tutto, la neutralità nei riguardi degli affari interni di un paese straniero, e la correttezza formale.

I russi hanno brillato per la loro assenza e, in pieno sfacelo del festival, tra un susseguirsi di ritiri, di sicuro rimaneva in cartellone solo il loro « Anna Karenina ». A Polanski, ormai beato tra le poppe di Sharon Tate e il capitale dei producers mgm, i promotori dell'azione ricordavano i tempi dello stalinismo in Polonia. Forman, dopo aver precisato di non capire bene i termini della situazione, si è dichiarato solidale con i colleghi « cineasti » francesi,

Biblioteca Gino Bianco

Manifestazione alla gare de Lyon: in prima fila, da sinistra: Rivette, Resnais, Malle, Albicocco, Enrico, Roullet, Berry. In primo piano Rozier.

roba interna insomma tra autori. Non un solo intervento dei critici orientali. Da parte loro, i comunisti francesi tentavano di far passare l'azione per il tramite di rapporti di vertice tra le varie organizzazioni di categoria, la burocrazia dei sindacati, ecc. Ovvero le cose si verificano anche a questo livello.

All'interno del movimento, però, si contrapponevano le tesi dei riformisti e dei radicali. Malle, Lelouch, Marcorelles, Chapier ragionavano all'interno del piccolo orticello cinematografico. Sostenevano: sono state sospese la competizione e la cornice mondana, la sala Cocteau costituisce un « territorio libero » per riunioni e discussioni permanenti, per elaborare una riforma del cinema, il festival può continuare in un'altra forma. E qui dietro c'è tutta la sostanziale estraneità dell'intellettuale di un certo tipo alla situazione reale del paese e della società. Corporativismo: rivendicazioni che migliorano le proprie condizioni di categoria, ma che non sono di alcuna utilità alla lotta generale per una società diversa; riformismo spicciolo: le concessioni di Favre Le Bret; cogestione: rispetto dei patti con la direzione, e il festival sarebbe continuato, proiettando gli stessi film selezionati dal festival!; solidarietà con operai e studenti a parole, con un piccolo gesto simbolico, la coscienza è a posto, e basta. Qualche riforma, e gli « stessi » film sarebbero stati proiettati, i produttori avrebbero concluso i loro affari, il sistema capitalistico nelle sue sovrastrutture che sono l'industria del cinema e il festival di Cannes avrebbe continuato a funzionare, magari « forse » gestito « anche » da qualcun altro.
Populismo illuministico: sarebbero stati proiettati alla popolazione gli stessi film (gratuitamente), intellettuali, borghesi magari nel senso migliore e più alto, quando il problema era di dare film immediatamente politici e di classe.

Più corretta ci pare invece l'analisi del gruppo « radicale », con Godard in testa, e puntualizzata da critici di sinistra vera, come Louis Seguin. Nel momento in cui si scatena la repressione poliziesca, gli studenti erigono le barricate per le strade di Parigi e gli operai occupano le fabbriche, non è più possibile, se non a una banda di cons, di continuare a

Biblioteca Gino Bianco

parlare di travellings e di inquadrature. Bisogna uscire dal proprio corporativismo e mettere in pratica una solidarietà « attiva » con operai e studenti. Per il festival non c'è altro da fare: paralizzare una manifestazione ufficiale del sistema mediante le armi dello sciopero e dell'occupazione (sospensione totale del lavoro) e usare il valore pubblicitario, rilevante all'interno del paese e all'estero, della chiusura.
Per partecipare, poi, al movimento reale delle masse di operai e di studenti. Su questo punto c'era a Cannes molta confusione. Noi riteniamo, con Fortini, che un intellettuale per essere rivoluzionario deve annullarsi in quanto intellettuale. Ciò non significa che non possa usare « anche » i mezzi del cinema (anzi, già Lenin sottolineava l'importanza e l'incidenza di questo mezzo). Significa che deve negarsi come classe separata, che conduce la sua battaglia « solo » all'interno del mondo del cinema. In altre parole, un'azione rivoluzionaria per un cineasta non è la lotta per un « cinema libero », come da più parti è stato sostenuto, e inteso come piena, e libera da costrizioni esterne, espressione dell'individualità creatrice dell'artista. Tutto questo (importante, senza dubbio, ma non all'interno di un discorso immediatamente rivoluzionario), « primo » non muterebbe nulla, perchè non ha incidenza politica se non indiretta e per strati sociologicamente molto limitati: si sarebbe così creata un'isola felice in un mondo di merda; « secondo » ci pare utopico, perchè in una società capitalistica il capitale ha un potere quasi assoluto e o concede ad un cinema libero uno spazio marginale e, tutto sommato, irrilevante o lo annienta con discreta facilità attraverso il ricatto economico, gli organi repressivi e così via, quando produce un fastidio reale. Un cinema libero davvero presuppone una società libera; la lotta deve essere condotta nella società e non ha alcun senso lottare all'interno della sovrastruttura cinematografica.
Il problema va posto su un altro piano e in termini diversi, a partire dal rifiuto del ghetto del cinema e dell'autarchia culturale. Il cineasta, in collegamento organico con i movimenti di massa, può partecipare alla elaborazione di una politica « anche » con i mezzi del cinema. Godard proponeva come esemplare un episodio di questi giorni di lotta. Un regista della ORTF, un rappresentante degli operai e uno degli studenti hanno filmato nelle fabbriche e nelle università le immagini che ritenevano politicamente significative; poi, il documento, sviluppato in laboratori di fortuna da tecnici indipendenti, è stato fatto passare alla TV, sotto la pressione di una minaccia di sciopero da parte dei tecnici. Potrebbe essere un'indicazione. Il fatto presenta alcune caratteristiche, che vanno sottolineate:

1° prima di essere un film, si tratta di un'azione, un fatto politico fatto con i mezzi del cinema;
2° il cineasta deve essere non un artista creatore, ma un tecnico e un politico;
3° si tratta di un settore ben particolare di cinema: il cinema didattico, il documento, l'analisi teorica;
4° è necessaria una collaborazione diretta e organica (non solo un interscambio formale tra entità diversificate) tra operai, studenti e cineasti.

Per inciso, va detto che tutto questo non esclude affatto un'azione all'interno delle strutture del cinema commerciale. Anzi. Occorre utilizzare fino in fondo i margini, le contraddizioni del sistema, e creare spazi strutturali per l'esistenza di questo cinema. Quello che deve essere ben chiaro è che non si possono finalizzare tali conquiste, ma solo strumentalizzarle per un'altra lotta.
In ogni caso, occorre ben tenere presenti due cose:

1° il cinema politico costituisce pur sempre una battaglia di retroguardia; tuttavia, in questa accezione, costituisce un momento della lotta, pur se non il luogo primario e decisivo;
2° un cinema politico presuppone l'esistenza nella società di una forte forza politica rivoluzionaria.

Infine un ultimo problema: esistono forze in questo senso nel cinema professionale? Oppure è necessario ricorrere a politici-cinefili?

Paolo Gobetti, Gianfranco Torri e Gianni Volpi

Biblioteca Gino Bianco

LETTERA DA PARIGI

Il malcontento che esplose al momento della messa a riposo di Langlois si alimentava per vie sotterranee da qualche anno a causa dell'attività del CNC (Centro Nazionale del Cinema), al quale si rimproverava negli ambienti professionali di condurre una politica nefasta. Essendo il CNC e il suo direttore Holleaux all'origine dell'affare Langlois, egli diventava un bersaglio in prima linea.

L'anticipo sugli incassi (aiuto statale ai registi) non era spesso accordato che ai progetti i quali dessero le garanzie letterarie più convenzionali. Uno scrittore, un adattamento di un libro celebre trovavano con facilità un appoggio finanziario; al contrario registi autentici si vedevano bocciati i loro progetti (Agnès Varda e Jean Renoir ad esempio). Il bilancio per il '67 dell'attività cinematografica sottolineava il marasma crescente in cui sta sprofondando il cinema francese. 120 film sono stati prodotti nel '67 (di cui 17 opere prime) contro 130 nel '66 e 151 nel '65. Le società americane e inglesi di distribuzione si dividono gli incassi su un piano di quasi parità colle società francesi.

La diminuzione di spettatori nelle sale di proiezione, che ha avuto inizio dal 1968, si è aggravata nel '67 (210 milioni di spettatori contro 234 nel '66, anno che contava 53 settimane, cioè un calo del 7,50%). Le statistiche rivelano che i francesi preferiscono andare a vedere i film del loro paese. 12 milioni hanno visto « La Grande Vadrouille » e 8,5 milioni « Le Corniaud », ambedue messi in scena da Gérard Oury e interpretati da Louis de Funès, comico nazionale. Perfino i due James Bond (Goldfinger, Thunderbolt), seguono a distanza, senza parlare del « Dottor Zivago » (3,3 milioni). Solo elemento confortante, lo sviluppo delle sale d'arte e di essai (127 al posto di 53 cinque anni fa).
Ma le cifre non indicano più dei film scossoni di una certa importanza. Il bilancio non si discosta da quello che facevo su « Ombre Rosse » un anno fa, forse un po' meno soddisfacente. Le difficoltà incontrate dalla giuria della settimana della critica di Cannes per selezionare un'opera prima francese, malgrado il grande numero di candidati, confermano questa sensazione di disagio, questa impressione di sterilità. La scelta della critica fu Philippe Garrel, che per lo meno ha dalla sua parte la estrema giovinezza (19 anni) e una (già) abbondante produzione: tre cortometraggi e due lungometraggi: « Anémone » e « Mari pour memoire ». Film che io non approvo per nulla, pieni di influenza di cui la più evidente è quella di Godard, ma che nei migliori momenti hanno una carica innegabile. In un clima morboso, una tensione al limite della rottura giunge a esprimersi in dialoghi interminabili. Scegliendo « Mari pour memoire », gli ammiratori hanno un po' fatto una scommessa sul futuro, ma è anche una presa di posizione significativa in favore di un temperamento innegabile e di rifiuto nei confronti di altri debuttanti troppo saggi.

Gli « anziani » non fanno miglior figura: Marcel Carné, dal quale non ci si attende più nulla (bisognerà un giorno riconsiderare tutta la sua opera che deve l'essenziale a Prévert), ha appena finito di dare con « I giovani lupi » un quadro costernante di una gioventù arrivista nel quale i clichés si ammucchiano in un dialogo di rara stupidità. Autant-Lara, talune opere recenti del quale avevano forza e bellezza, in « Le franciscain de Bourges » racconta la storia edificante di un prete tedesco che aiuta la resistenza francese durante la guerra. L'autore di « L'auberge rouge » abbandona il suo sano anticlericalismo, e, non possedendo rispetto a Buñuel o Nazarin alcun senso dell'antifrasi, si perde in un evocazione sentimentale, scordando di passaggio il vero interesse degli

Biblioteca Gino Bianco

avvenimenti evocati: il personaggio che ispirò il film non era stato accettato dalla sua comunità religiosa al suo ritorno dalla Francia dopo la disfatta.

Bisognerebbe anche parlare, ma non ne ho il coraggio, dell'ultimo film di Robbe-Grillet, « L'homme qui ment », girato in Slovacchia. Con la doppia personalità di un impostore che si introduce in un piccolo villaggio dopo la guerra, l'autore di « Trans-Europ-Espress » crede di dare un saggio da virtuoso sulla verità e la menzogna, l'immaginario e il reale, ma non fa che confermare, malgrado qualche povero tentativo di humor e di erotismo, l'estrema banalità della sua ispirazione cinematografica. Il suo allievo, Jacques Doniol-Valcroze, cerca anch'egli in « Le Viol » di mettere insieme delle variazioni verosimili su una donna solitaria che viene (o non viene) violentata da uno sconosciuto. Ma siamo lontani da « Bella di giorno » con questo divertissment mondano e pretenzioso.

Per un curioso fenomeno di « scambio », Robert Enrico, dopo due film di avventure assai commerciali, « Les grandes geules » e « I tre avventurieri », ha fatto fallimento completo con un film molto personale, « Tante Zita », mentre Alain Cavalier, dopo due primi film «firmati », « Gli amanti dell'isola » e « Il ribelle di Algeri », dà il suo meglio in « Una notte per cinque rapine », classica storia di colpo criminale in una piccola città. Io non ho mai creduto a Enrico, che esita sempre tra il cinema d'avventure all'americana e l'estetismo applicato, con qualche garanzia sinistrizzante di passaggio. « Tante Zita », che lo rappresenta bene, è la scoperta di se stessa da parte di una ragazza in una notte di tutti i misteri e di tutti gli incontri, mentre la sua vecchia zia, repubblicana spagnola in esilio, agonizza sola in una camera. L'artificio delle situazioni, il lirismo falso delle scene d'amore, tradiscono la mediocrità di un'opera in cui si affiancano astuzia ed ingenuità. « Mise à sac » al confronto è un film serrato, sobrio, e deve molto del rigore drammatico a Claude Sautet, perfetto meccanico del cinema francese, che ha collaborato allo scenario. Senza eguagliare i suoi modelli americani (il film è d'altra parte tratto da un romanzo di Richard Stark), Cavalier ha saputo dare al suo racconto una notevole fluidità, introducendo perfino alla fine del film un elemento di follia che fa pensare a certi crescendo propri di Raoul Walsh, ad esempio: uno dei capi della gang fa fallire il colpo appiccando il fuoco a una casa per motivi passionali.
Allio, ne « L'une at l'autre », insieme conferma la sua personalità d'autore dopo « La vieille dame indigne » e delude per una incapacità di rendere concreto, di far percepire un proposito assai complesso. « L'une et l'autre » resta spesso al livello di uno scenario troppo schematico, senza respiro. E' un proposito vicino sotto certi aspetti a quello del suo primo film, che Allio presenta qui. Anne è un'attrice di teatro che, come la vecchia signora, cerca di definirsi, di realizzarsi. Ma la tonalità qui è drammatica, la cadenza ritmata. Anne, affascinata dal teatro, interpreta una parte nella vita, quello della sorella, alla quale sottrae la propria identità, Questo sdoppiamento le permette di rompere col marito, di assumere le proprie responsabilità al termine di un lungo giro per Parigi, le sue strade di notte e le sue camere d'albergo. Allio tocca spesso la nota giusta, utilizza con abilità il contrappunto teatrale (Oncle Vania) o cinematografico (« Le plaisir » di Ophuls), filma in modo ammirevole Parigi e la sua periferia ma ci dà in ultima analisi un'opera che manca singolarmente di pienezza, « assente ».

Michel Deville ritorna in « Benjamin » con la sicurezza e la grazia che erano l'attrattiva delle sue prime commedie (« Adorable menteuse », « Ce soir ou jamais »). Stavolta sceglie deliberatamente quel XVIII secolo che già era evocato negli intrighi amorosi e nei personaggi moderni delle sue migliori opere. Si poteva temere l'imitazione servile, il pastiche ricercato coscientemente. Deville che fallisce forse nello sviluppare dei rapporti complicati (il suo film non è « La règle du jeu »), riesce tuttavia a ritrovare il tono libertino in cui passa talora un brivido romantico come nei migliori romanzi di Crébillon figlio.

Restano Godard, Tati, Chabrol, Truffaut, Resnais, le cui ultime opere sono uscite o usciranno anche in Italia e di cui parlerò qui molto brevemente e schematicamente. Di

Biblioteca Gino Bianco

« Week-end », si può dire che Godard ritrova in esso con piacere l'anarchismo nichilista che corrisponde alla sua natura profonda, dopo la breve incursione verso il film di sinistra stile « La cinese », non senza sottrarsi a contraddizioni e debolezze. « Week-end » è una fantasmagoria sanguinosa di forza innegabile dei fine settimana del borghese francese sulle strade ingombre. I colori crudi, il riso cattivo permettono a Godard di afferrare una realtà concreta. Poi il film si inoltra in una evocazione delle bande partigiane nell'Ile de France dove tutti (rivoluzionari o meno) sono spinti nella stessa abiezione. Che ci sia stata in Godard volontà di passare alla favola fantastica (si è parlato di Bosch) è innegabile. Io lascio ai nuovi ammiratori politici dell'autore, numerosi a « Ombre Rosse », il compito di determinare se attaccare i borghesi è automaticamente un atteggiamento di sinistra, se la massima « Bisogna rispondere agli orrori della borghesia con orrori ancora più grandi » (ad esempio l'antropofagia), è una immagine che dà uno specchio fedele della lotta armata di tipo castrismo o cinese, in breve, se Godard è un Guerrigliero. « Week-end », che d'altra parte preferisco a « Made in USA » e a « Deux ou trois choses que pe sais d'elle », non infirma le qualità di invenzione, di scoperta di Godard, ma impone più che mai un approccio discriminato da parte del critico.

Le ambizioni di natura affatto diversa, ma non meno evidenti, di Jacques Tati in « Playtime » hanno diviso la critica francese. Film di 150' in 70 mm., « Playtime » è un film senza personaggi (Hulot appare ma non è in alcun modo il filo conduttore dell'azione), una specie di « mobile » calderiano, in cui l'occhio dello spettatore abbraccia un campo aperto, una moltitudine di incidenti. Questo iper-realismo (assecondato da un lavoro notevole di colonna sonora) è in sè appassionante, ma lo scacco di « Playtime » sta nel carattere fisso dell'insieme proprio là dove ci si poteva aspettare un eccesso di dinamismo. Film comico nelle intenzioni, « Playtime » è uno spettacolo dei più tristi, una satira esangue della vita moderna dove orchestrine popolari ridanno vita a un ristorante addormentato dal middle-jazz, dove un piccolo bistrot rinchiude tutta la poesia del mondo. E' anche un film da misantropi, meschino e spregevole, di cui non resta che il ricordo dei bellissimi ambienti moderni (Tati che ho forse infine compreso il semplicismo delle sue idee-guida afferma ora che egli esalta a suo modo l'architettura contemporanea).

L'accoglienza entusiastica fatta alle « Biches » di Claude Chabrol si spiega in gran parte con la libertà riconquistata dall'autore di « Le donne facili ». Dopo un « Criminal story », opera di puro mestiere anche se non brutta, Chabrol ritrova nel suo ultimo film il clima balzachiano dei suoi inizi. Film meno rifinito di quanto non si sia detto da alcuni. « Les biches » è tuttavia un notevole doppio ritratto di donna, la descrizione incisiva e torbida di una amicizia particolare. Frédérique, ricca oziosa, « pesca » sul Pont des Arts a Parigi una ragazza povera, Why, che vive disegnando col gesso sulla strada. La ospita, la veste, se ne invaghisce, poi le ruba un uomo di cui essa si era innamorata. Why non sopravviverà a questo tradimento, dovuto all'inizio a una viva gelosia che diventa rapidamente vera passione. Chabrol eccelle nel ritrarre gli atteggiamenti e gli ambienti (ottimamente assecondato dalle due interpreti; sua moglie Stéphane Audran e Jacqueline Sassard), ma per pigrizia non sa concludere. Interviene nel racconto (come ogni regista alla moda) per dare ad esso la propria direzione finale. Gioca troppo sull'ellissi o il sottinteso intelligenti e complici, utili paraventi alla costruzione pigra del suo film. Ma il tratto personale è presente, quasi sempre fermo e incisivo, e se due « entairtainers » professionisti, compagni di Frédérique, non ci fanno troppo ridere, è tuttavia divertente che si chiamino Robuègue e Riais.

« La sposa in nero » di François Truffaut riscontra l'approfondimento della sua nuova maniera, posta deliberatamente sotto il segno di Hitchcock. D'altronde è assai di più nella fattura, fredda e rigorosa, vicina a «Marnie » e a « La donna che visse due volte », che non nello scenario che si ritrova la presenza del maestro della « suspense ». (Musica di Bernard Herman, è un altro regalo). Dopo David Goodis (« Tirate sul pianista »),

Biblioteca Gino Bianco

è il romanziere William Irish che Truffaut adatta questa volta. Irish, che si firma talora Woolrich, ha ispirato tutta una serie di film, tra i quali « Leopard Man » di Jacques Tourneur e « La finestra sul cortile » dell'inevitabile Hitch appunto. «La sposa in nero » è un film strano che affascina per le sue contraddizioni. Ammirevole meccanismo, circuito chiuso ed autonomo, il soggetto è l'immagine dell'eroina, specie di Nemesi moderna che assassina dopo averli sottoposti a fattura i cinque uccisori del marito, trucidato il giorno delle loro nozze. Jeanne Moreau, glaciale ed altezzosa, dà al film il clima di sogno, il suo malessere profondo sconfina in quel piano fantastico cercato con tanta deliberazione e mai raggiunto in « Farenheit ». In un certo senso « La sposa in nero » è un racconto di fate e come tutti i racconti, crudele e morboso. Ma Truffaut vi introduce, e di qui viene lo spirito contraddittorio del film, i suoi conflitti interni, una galleria di ritratti in cui si conferma la sua sottigliezza psicologica, la descrizione di sei caratteri differenti e dei loro atteggiamenti verso una donna e il suo mistero. E' possibile che il ritorno all'intimismo nel suo prossimo film « Baisers volés » testimoni una insoddisfazione di Truffaut nei confronti del suo orientamento recente. « La sposa in nero » rivela lo stato di crisi di un cineasta ammiratore della tradizione, di una sensibilità personale ma inquieta sui propri fini e mezzi. Lo strano disequilibrio del suo film si impone a poco a poco nel ricordo come un fattore positivo e sconcertante, e meriterebbe una analisi più profonda.

Il meno rifinito dei film di Resnais, « Je t'aime, je t'aime », rimane pur sempre un'opera di valore che una Parigi snob come sempre non ha saputo che ignorare. Resnais, considerato ancora poco tempo fa come il più originale regista francese, sembra passato di moda, all'epoca dell'improvvisazione e del pressapochismo, col suo cinema costruito, elaborato, apertamente letterario. Se « Hiroshima mon amour » era un grido, « La guerra è finita » un canto, « Marienbad » un incantesimo e « Muriel » una dissonanza, « Je t'aime, je t'aime » è allora un bisbiglio o, per riprendere una espressione dello stesso regista, Cekox + la fantascienza. Che il tempo stia al centro delle preoccupazioni di Resnais è chiaro, ed è anche evidente che la storia di un uomo capace, grazie ad un viaggio nel tempo, di rivivere un minuto del proprio passato non poteva che essere in accordo ai suoi propositi e forse ai suoi sogni segreti. Un tentato suicida, Claude Ridder (era già il nome del personaggio delo sketch di Resnais in « Lontano dal Vietnam »), si vede proporre, dopo una operazione chirurgica che lo salva, una esperienza inedita: messo in una sfera senza uscita, farà un viaggio di andata e ritorno e ritroverà per un attimo la donna amata, la cui morte non era riuscito a sopportare, e una spiaggia al sole. Ma il tentativo fallisce perchè si prolunga. Ridder a poco a poco rivede frammenti intieri della sua esistenza in un immenso gioco di incastri da cui è assente la cronologia. Prigioniero della sfera, si inquieta sulla propria sorte, pur ostinandosi a ritrovare il tempo perduto, poi raggiunge il momento del suo suicidio, per morire una seconda volta. Ma la morte è essa pure lo scacco del tentativo che la causa, unendo così il passato e il presente in uno stato di atemporalità pura. Questo bilancio di una vita che Resnais ha voluto restituirci sotto forma di un eterno presente è una evocazione filtrata, che gioca più sul registro affettivo che sui costumi. Accanto a Ridder, debole e timido, il personaggio di Cathérine, misteriosa e nevrotica, che lo porta alla disperazione e che egli pensa di uccidere: perché, ci dice Resnais, uno degli ultimi romantici, si uccide sempre chi si ama, ma si muore anche d'amore.

Una sola visione non è sufficiente per « Je t'aime, je t'aime», film a mezze tinte e che approfondisce la conoscenza che abbiamo del suo autore. Si ha diritto di sentirsi delusi: di non trovare il colore bello come in « Muriel », rimproverare a Jacques Sternberg, lo sceneggiatore, di avere talora mancato di ricchezza nei dialoghi e perfino di invenzione nell'utilizzazione della fantascienza, deplorare che Olga Georges-Picot manchi di presenza per esprimere stati d'animo profondi. Inoltre bisognerebbe saper distinguere, saper riconoscere dove si trovano realmente l'intelligenza e la sensibilità e dove invece ci si compiace ad incensare i balbettamenti più puerili.

Michel Ciment

Biblioteca Gino Bianco

Lontano dal Vietnam

LA BUONA COSCIENZA

1) Destinato al grosso pubblico, il film si propone in primo luogo di informare. Esiste un «flash back», ritorno alle origini storiche della guerra; la fine della «avventura francese» in Indocina, sino alla escalation USA. Poi l'«occhio» di Lelouch ci mostra la potenza di distruzione della macchina bellica americana, il napalm e migliaia di tonnellate di bombe che vengono versate ogni giorno sul Nord. In una breve ma impressionante sequenza viene spiegato il funzionamento delle bombe a biglia, destinate alla «pelle umana» e non agli obiettivi militari. Infine le posizioni americane e le posizioni vietnamite. Il generale Westmoreland spiega «why we fight»: per difendere il sud dall'agressione comunista, naturalmente. Ho Chi Min: «Gli americani si sbagliano se credono che bombardando il Nord avranno il Sud. La nostra causa è giusta e noi ci batteremo dieci, vent'anni se necessario. Mai, mai gli americani vinceranno».
L'informazione offre il punto di partenza per la valutazione del conflitto e del suo significato politico. Da una parte i ricchi, che aggrediscono per impedire che nasca un'altra Cuba, per insegnare ai popoli del Terzo Mondo che non è possibile sottrarsi alla guardia dell'imperialismo. Dall'altra il Vietnam che lotta per la propria libertà e per quella del Terzo Mondo. Fidel Castro riconosce nella lotta vietnamita la vera lotta di opposizione all'imperialismo, indica nella guerriglia la tattica adatta per i popoli oppressi.
Il compito di documentare è stato assolto dal film in maniera rigorosa e precisa.

2) Chi sono gli aggressori, chi gli aggrediti.

a) Gli aggressori, i ricchi. Parte del film ci porta direttamente in USA, il giorno dei «Vecchi Combattenti» a New York, dove sfilano armati di tutto punto davanti al sorriso di Lindsay, che interrogato sulla manifestazione fascistoide «spiega» che «a parade is a parade», mentre il compianto cardinale Spellman benedice. L'obiettivo deformante della camera di Klein si aggira tra le file degli ex-combattenti e chiarisce in partenza il suo giudizio. Il primo maggio a Wall Street i manifestanti contro la guerra sono fischiati dai white collars che gridano «bomb Hanoi». È chiaro che Klein non è dalla parte dei guerrafondai, che la sua è la posizione dell'americano favorevole al ritiro dal Vietnam; ma non è questo il fatto che interessa principalmente. Infatti sulla natura della società americana e sui veri rapporti di forza, il film è spesso ottimista, sempre generico. In tutta questa parte c'è ancora l'illusione che l'America sia divisa in due, e che esista effettivamente una opposizione generale ed efficace. Durante la manifestazione del 17 aprile '67,

Biblioteca Gino Bianco

la più grande della storia degli USA, sfilano tutti coloro che in qualche modo e per diversi motivi si oppongono alla guerra in Vietnam: dagli hippies al Black Power. La macchina da presa gira in mezzo alla folla dei presenti, «sollecita» l'opinione dell'americano della strada e fa seguire alcune brevi discussioni tra oppositori e favorevoli alla condotta americana in Vietnam. Il documentarismo nervoso di Klein riesce a cogliere diversi «documenti» significativi, ma il film difetta del tutto a livello di discorso. L'America dell'opposizione, si dice. Nient'altro. Si mostrano gli hippies che sfilano gridando «peace, peace». Le forme più «evolute e moderne» di opposizione che lanciano le stesse parole d'ordine della brava monachella cattolica che sfila anche lei con il suo bel cartello «pax». Non viene fatta alcuna distinzione tra tutte queste forme, rispetto alla solidarietà attiva, alla guerriglia urbana del Black Power. Tra l'altro, non viene nemmeno fuori, come in altri film statunitensi, la constatazione agghiacciante che non esiste un'altra America, che si tratta per quanto riguarda l'America del dissenso di una minoranza insignificante, che la sola e vera America è l'altra, quella dei guerrafondai o dell'indifferenza; esiste solo l'alternativa negra, ma i negri non fanno parte del sistema in nessun modo, «non sono il popolo americano». Grave è quindi che si sia anche insistito, nella parte centrale del film, sull'episodio di Norman Morrison, il quacchero che si è bruciato vivo davanti al Pentagono per mostrare la sua opposizione all'aggressione americana. Sua moglie Ann spiega il significato ideale del suo gesto, mentre i bambini giocano; Uyen, vietnamita che vive a Parigi, parla di Morrison, dell'ammirazione che si ha per lui in Vietnam, dove è diventato il simbolo dell'«altra» America. Senza contare che far seguire questo episodio all'intervento di Castro sulla guerriglia, senza prospettare l'uno e l'altro in dimensioni precise e in significati eterogenei, significa porli allo stesso livello, due forme diverse di opposizione, ma parimenti apprezzabili. Come se fosse sufficente un giudizio morale: la proposta politica e attiva di Castro si situa agli antipodi dell'eroismo nobile, ma astratto e in fondo nevrotico di Morrison.

b) *Gli aggrediti, i poveri. Dall'altra parte, i vietnamiti costruiscono i rifugi individuali per ripararsi dai bombardamenti nelle vie di Hanoi. Il vecchio vietnamita nel suo rifugio mentre suona l'allarme, legge tranquillamente il giornale. Joris Yvens, documentarista «classico», dalle cadenze distese e serene, riesce ad esprimere la quotidianità eroica di un popolo pronto a difendersi e a ricostruire ciò che è stato distrutto; e dietro la serenità dello stile c'è già una sincera partecipazione. Il film mostra, con più esattezza e profondità che non per la parte americana, un esercito popolare che pratica la guerriglia, cosa c'è dietro questi guerriglieri che si mimetizzano alla perfezione in un campo, penetra, elucida la natura di questa società, ne coglie certi aspetti marginali, ma sintomatici, come il teatro per la strada – teatro didattico, teatro di guerriglia –, in cui due vietnamiti in una regione bombardata danno davanti a un pubblico interessato e divertito lo «spettacolo» della disfatta americana.*

3) *Noi, intellettuali e cineasti occidentali, lontani dal Vietnam. Di rilievo centrale è portare il discorso lontano dal Vietnam, andare oltre la buona coscienza della testimonianza per verificare in concreto che cosa vuol dire per noi la lotta vietnamita, quale incidenza ha sulla nostra visione politica e sulla nostra vita quotidiana; in altre parole trovare un modo funzionale per essere «effettivamente» dalla parte dei vietcong. E il tema affrontato da Resnais e Godard. L'episodio di*

Biblioteca Gino Bianco

Resnais, piuttosto brutto, non sa far altro che presentare la crisi di un intellettuale vecchio tipo, ex-resistente. Egli si colloca addirittura a destra, una destra evidentemente non fascista, nel senso che mette perfino in discussione se solidarizzare con l'FLN. Da piccolo borghese qual è, non avendo i tedeschi in casa, non si orienta più, è sconcertato, incapace di inquadrare i fatti in una visione corretta dell'imperialismo; l'unica via possibile per lui è quella della rinuncia, dell'abdicazione, della confusione come compiacimento narcisistico e non come stimolo ad uscire dalla situazione. Vorrebbe lanciare grida e scavare una buca per nascondere la testa sotto terra come lo struzzo. Un personaggio come Claude Ridder è già in partenza sottoterra rispetto alla situazione; quindi partire dal suo punto di vista, anche se con intenzioni critiche, per comprendere e significare una situazione, a chi serve, cosa vuol dire, a chi si rivolge? L'errore di Resnais è stato quello di avere cercato di mostrare la falsa coscienza di un personaggio che non può avere che falsa coscienza.
In «Camera Eye», Godard dietro una Mitchell si pone il problema della solidarietà con il popolo vietnamita da parte di un «cineasta che lavora in Francia». Riconosce la sua natura di intellettuale borghese, ideologicamente confuso e così via, e, meno legato alle posizioni della sinistra ufficiale, individua con precisione i limiti degli atteggiamenti solidaristici, si rifiuta alla commozione e alla generosità nei confronti dei sacrifici vietnamiti, che servono molto più alla buona coscienza di chi li elargisce che non ai destinatari. Intuisce che la sola vera solidarietà con il popolo vietnamita consiste nell'individuare e colpire qui, in Francia e in Occidente, i gangli vitali del capitalismo, che è lo stesso sia in Europa che in Asia, indica come forza decisiva il movimento operaio. Fin qui, benissimo. Poi,

Biblioteca Gino Bianco

però, a partire dalla sua incapacità soggettiva di collegarsi con la classe operaia, che assolutizza in condizione oggettiva (l'intellettuale non può trovare il collegamento con la classe operaia!), propone di condurre la lotta ognuno nel proprio campo, per lui insomma la guerriglia cinematografica contro l'imperialismo hollywoodiano. Una bella mistificazione: Johnson e il Pentagono farebbero salti di gioia se la guerriglia fosse limitata a questo. Con il Che, crediamo che l'azione politica, anche da parte dell'intellettuale, possa essere condotta solo sulle strutture.

Dai rilievi precedenti risulta chiaro che il film, apprezzabile sul piano della documentazione, generale ma non equivocabile su quello della solidarietà con il popolo vietnamita, è generico e monco come discorso politico. E questo è evidente, prima di tutto, nel commento di Chris Marker. L'impostazione è corretta: guerra dei ricchi contro i poveri; la vittoria finale del FLN, come sola soluzione possibile nel conflitto; la guerriglia come fondamentale lotta contro l'imperialismo. In questo modo il film supera il momento pacifista e pacifico e qualunquista, tutti uniti, al di là delle differenze, con il Vietnam. Supera questo primo bruto e rozzo livello di discorso, ma senza sboccare nel discorso ulteriore, senza cioè sviluppare tutte le implicazioni del «fatto VN».

Manca prima di tutto una definizione precisa dell'imperialismo USA, della sua politica nei confronti del terzo mondo, che trascenda il «particolare» aspetto autoritario-militare.

Manca l'analisi della società nordvietnamita, che motivi, non solo con ragioni di nazionalismo o di ingegnosità etnica, una lotta condotta in maniera così dura e così prolungata.

Non c'è nel film la discussione teorica, assolutamente necessaria per trarre degli effettivi insegnamenti da questo «banco di prova» delle linee politiche del movimento operaio. Una battuta all'URSS, una alla Cina, nient'altro. La linea ufficiale dei partiti e delle organizzazioni che guidano il movimento operaio in URSS e nei paesi capitalistici avanzati non è dal film adottata, perché non ne sono adottate le parole d'ordine. Tuttavia la linea di coesistenza pacifica del PC dell'URSS e la linea parlamentare dei PC occidentali, che il Vietnam ha messo in grave crisi, non sono mai direttamente messe in discussione. Per i militanti del movimento operaio, in particolare di quello occidentale, il Vietnam è stato un momento di salutare chiarificazione, ha costituito una fondamentale linea di demarcazione tra le linee opportuniste e quelle rivoluzionarie; era questa la cosa importante da dire.

Riteniamo che queste critiche vadano mosse e non si tratti di richieste «ingiustificate». Si potrebbe infatti sempre sostenere da parte di qualcuno che il film «si limita a». Prima di tutto il film non intende, specie nel commento di Marker, limitarsi alla solidarietà generica, a cominciare dalla conclusione che: «la follia vietnamita è la saggezza politica dei nostri giorni». E soprattutto, si tratta degli elementi centrali del «fatto Vietnam» e di «noi lontani dal Vietnam»; affrontare questi discorsi era assolutamente necessario per andare al di là della solidarietà vaga, cioè per fare un discorso effettivamente politico.

LONTANO DAL VIETNAM (Loin du Vietnam); **rg.** Jean-Luc Godard, Alain Resunais, Claude Lelouch, Joris Ivens, Augnès Varda, Chris Marker, William Klein; Eastmancolor; **mont.** Chris Marker; **prod.** Sobracina; **distrib. it.** United Pictures; **orig.** Francia (1967); **lung.** m. 2993.

Biblioteca Gino Bianco

CRONACA DEL CRONOPIO

Il mondo sarà dei cronopi, o non sarà (J. Cortazar).

I neo-contestatori

Il « fronte delle sinistre » non è cresciuto solo grazie al Movimento Studentesco, a Valdagno, agli operai della Fiat in lotta. Questi accadimenti non è stato certo esso a provocarli e anzi ha troppo spesso tentato di imbrigliarli: ma, è noto, la mancanza di organizzazioni alternative, la non sufficiente maturazione dei movimenti, finisce sempre per essere sfruttata da « chi esiste », sia pure solo burocraticamente e parlamentaristicamente, che cresce (in voti soltanto) sulle spalle di chi, le lotte, le fa. Il fronte delle sinistre ha « conservato » (ottimo verbo) i voti della « cultura ». Se l'appello elettorale degli intellettuali per il PSU non è andato oltre, in fatto di cinema o teatro, alla sdentata compagnia dei sedicenti giovani, al Piccolo di Milano, a Patroni-Griffi e a Sophia Loren, esilarante suor-barelliera sostenitrice dei comizi tartarugheschi del « compagno » Nenni, oltre naturalmente all'appoggio di qualche cinquantenne James Bond, quello della sinistra d'opposizione parlamentare (ma per quanto ancora?), si è giovato invece di un appello di « contestatori » (povera moda delle parole castrate) della forza di Pasolini e Bertolucci, Rosi e Puccini, Pontecorvo e Mingozzi, il redivivo De Santis e il perenne Zavattini, l'onnimistico Toti e l'attualissimo Visconti. Costoro contestano un mucchio di cose, salutano un mucchio di movimenti rivoluzionari (compreso quello degli studenti) e scelgono di porsi « al fianco delle forze più avanzate della società », per le quali hanno votato e hanno invitato a votare. Analizzare il loro documento è lungo e abbastanza inutile (lo si è potuto leggere sull'« Unità » del 5 maggio), anche perchè terminologia e fraseologia sembrano per lo più ricalcate, guarda caso, dai documenti del movimento studentesco di questi ultimi mesi, che conosciamo tutti a menadito. Ci resta semmai da obiettare quali fatti (e, per i registi, quali film) corrispondano a tanto corrucciato furore contestativo. E dai « 7 fratelli Cervi » allo « Straniero », da « Sequestro di persona » a « Edipo re », da « Questi fantasmi » a « C'era una volta », ce n'è abbastanza per chiarirsi le idee.

La fenomenologia secondo Taviani

E' la situazione della cultura italiana di sinistra che noi « contestiamo », in blocco o quasi, per la sua « integrazione » e per la sua presunta funzione, per la sua bolsaggine riformista. Di tanto in tanto, additare la balda faccia tosta di certuni, per una di quelle operazioni di scomunica, arretrate ma pure non del tutto inutili, o per uno di quelli che « La Stampa » e « Il Corriere » definirebbero « linciaggi morali », è per lo meno una buona occasione per scaricare un po' di bile. Chi supera il limite della faccia tosta è infatti un tale di nome Lizzani, gi iscritto per anni al PCI, già regista di bruttissimi film neorealisti (da « Achtung banditi » ai « Margini della metropoli ») e di un film d'amore populista che ci strappò qualche lacrima adolescente sul destino delle ragazze di via del Corno, già pupillo di « Cinema nuovo », ed oggi intrallazzatore emerito nel campo della produzione cinematografica, regista a getto continuo di western, polizieschi, « commedie di costume », parabole evangeliche, presto magari anche un Franchi-Ingrassia e certo un Che Gue-

Biblioteca Gino Bianco

vara. Nonchè di «Banditi a Milano». Ci troviamo di fronte ad un regista di modello americano, dal solido mestiere, di quelli con la morale riscontrabile nell'uso delle carrellate? Neanche per sogno. Un Mattoli d'altri tempi era molto più vicino a quel modello di quanto lo sia il nostro, che, infatti, vuole avere su quelli la superiorità della riflessione sulla propria arte. Stufo infatti dei «messaggi», affermò in anni giovannei, anni di moda husserlo-paciana, di avere attraversato una crisi profonda, e di avere abbandonato il marxismo per la fenomenologia. Diversamente da un Germi, che continua a predicare, lui la predica rifiuta di farla: si limita a esporre «i fatti». Ma un qualche modo di vederli deve pure spuntare, nel riferirli, e il suo, nella ricostruzione di un episodio particolarmente indicativo di «delinquenza», è quello di seguire più i modelli dei Dassin e dei «Mondi di notte», che non quelli degli Hathaway - de Rochemont dei tardi anni '40, prendendo da questi solo la base, rappresentata dai «verbali della polizia». Ecco dunque «la verità» la versione oggettivissima, sicura, infrangibile, indiscutibile: quella della Celere. Non solo la versione dei fatti, ma anche l'interpretazione dei personaggi è quella di Taviani, che bene ha fatto a elogiare pubblicamente il film, in un comizio preelettorale milanese, come chiaro esempio dell'onestà e della dedizione della nostra PS. A parte il generale squallore, la mancanza di qualsiasi originalità stilistica in questo mediocrissimo regista (liberi i critici «di sinistra» di elogiare la bravura dell'inseguimento, in realtà neanche abile ricostruzione, privo com'è di ogni scelta che non sia della tensione più esterna e volgare), ciò che ci indigna è il fatto che egli ha «bruciato» in un modo non indegno della «Città si difende» (uno dei peggiori film di Germi) uno degli spunti recenti più straordinari e appassionanti, più ricchi di indicazioni sociologiche e soprattutto politiche rivelatrici: la «banda Cavallero». Non ha neanche letto il suo Bocca, che, come Kit Carson, – lo scout furbissimo dei vecchi fumetti che sapeva approfittare dell'amicizia con gli indiani e delle parentele messicane per «informare» l'esercito USA, – sa informare la borghesia nazionale dei pericoli imminenti, di quel che si muove tra le file del nemico (che saremmo noi). Bocca, infatti aveva perlomeno capito che la spiegazione fenomenologico-delinquenziale era fasulla, e che si trattava di un episodio con punte alla banda Bonnot, di anarchismo disperato e negatore conseguente a una situazione di letargo rivoluzionario e di accettazione del gioco del padrone da parte della sinistra ufficiale. Il punto di partenza, degno di un Verdoux, per un film su Cavallero doveva essere questa sua affermazione (citiamo a memoria): «Sono uscito dal partito contemporaneamente a Giolitti. Lui è diventato ministro, io ho scelto di fare il bandito». Lizzani invece ha finito di accontentare «tutti», nella più interessata e rozza delle interpretazioni, e ha elevato il suo canto (riducendo la complessità della vicenda e un semplicistico caricamento dei dati di nevrosi esterna del protagonista, effetto e non causa) alle forze «sane» del popolo (il piccolo cittadino dal mal di cuore modello «Specchio dei tempi»; i delatori), al pianto delle mamme, e allo spirito di sacrificio e alla «moderna efficienza» della polizia. Ma Lizzani non si è fermato qui, e forte del suo voto al PCI, se ne è pure andato a Pisa a prender parte alla manifestazione degli studenti di solidarietà con i compagni in galera e di protesta per la repressione poliziesca. Evidentemente gli studenti di Pisa non avevano visto (e han fatto bene) «Banditi a Milano», ed hanno giustamente cose più serie a cui pensare. Ma tuttavia hanno perso una bella occasione per toccare con mano un «contestatore culturale» davvero di prim'ordine.

L'asino fotografo

Le «ipotesi di lavoro» elaborate dal Movimento Studentesco (da quella parte del Movimento che pensa di potersi servire del cinema – o di altri mezzi – a servizio della rivoluzione in Italia) sono abbastanza nette (e aperte) da permettere di rinviarvi per quanto riguarda il «far cinema» «fuori» o «dentro» il sistema, here and now. Ma non aiutano a capire quali possono essere gli strumenti di analisi per il film «dentro», cioè come «far critica», hic et nunc, «prima della rivoluzione», tra «ombre rosse» o compagni di strada.

Biblioteca Gino Bianco

Qualche mese fa (tanti: addirittura prima di Valle Giulia!) Adelio Ferrero scriveva su « Mondo Nuovo », rampognato dal lettore Carlo Bezzi a proposito di « Blow-up », di essere per una critica « tendenziosa non settaria », di distinguere tra film sulla e film della crisi, e concludeva il peana in onor di Michelangelo con una spregiudicata distinzione: « personalmente non credo che la ripresa di un discorso di contestazione effettiva passi attraverso Rosi e Pontecorvo: a un cinema « politico » così inerte e mistificatorio continuo a preferire senz'altro il fotografo in crisi di Antonioni e l'asino giansenista di Bresson ». Bella forza! Tra un fiacco cinema socialdemocratico e un bel cinemone borghese critico e negativo, i dubbi sarebbero comunque pochi: quest'ultimo può farci capire qualcosa sul mondo in cui viviamo e sulla decrepita puzza dei suoi valori, mentre il primo, fiducioso di sorti progressive, non può che proporre improbabili migliorie « da dentro » per « metter ordine nel porcile » (Brecht), non può che rifriggere una sterile polemica « realista » ad un livello di deamicisiana modernità. I nostri negatori, però, noi crediamo di saperceli scegliere meglio altrove: tra i Losey e i Lang, i Buñuel e i Welles, i Beckett e i Leiris, insomma tra quelli più aggressivi (anche quando auto-aggressivi) o più malati, tra quelli che non si fermano regolarmente a mezza strada, come l'Antonioin di « Blow-up », o anche (e diciamo con più tristezza) il Godard di « Week end » (saccheggiatori entrambi, guarda caso, di due ottime idee di Cortazar), il Narciso Pasolini, o altri pallidi prenci alla ricerca di un senso del mondo che la loro classe (piccolo-medio-borghese-occidentale) più non controlla, e perciò spinti fatalmente nella metafisica alla Cantoni. Le mezze vie ci infastidiscono sempre, e la attonita confusione presuntuosa ci è poco sopportabile, sempre. Ma torniamo a bomba: resta il problema di « come far critica ». Ebbene: il cronopio ha una formuletta da offrire, con i benefici del dubbio, alla riflessione dei suoi fratelli. Secondo lui, un critico onesto (dunque settario, fazioso, inc...) ha il compito di aggredire e demistificare, ma in quest'operazione cercando di chiarire (agli altri e a se stesso, ma soprattutto agli altri, nella misura in cui gli restano dei lettori e non può trasformarli in gruppo di discussione e di azione) il film (l'« opera ») con un'azione tutta dialettica di elucidazione attiva. Ogni buon cronopio è un animale che ha orrore delle operazioni specialistiche e della divisione del lavoro, ma l'intellettuale, nevvero, non si suicida così facilmente, e può ammazzarsi solo a piccoli veleni, distruggendo via via, nei fatti prima ancora che sulle riviste, la sua stessa funzione. Il gradino cui il cronopio pensa sia possibile oggi giungere, su una rivista di cinema, vista la necessità di ben comprendere se si vuole bene (e a fondo) distruggere, è quello rappresentato da questi momenti interni ad ogni «recensione »:

1/Trasferirsi, come l'axolotl, « dentro » il film, essere il film, capire cosa il regista voleva fare e perchè l'ha fatto in quel modo – cioè cercar di smontare la logica interna dell'opera, la sua necessità, rifiutando le assurde distinzioni tra fondo e forma e vedendo invece dall'unione di questi la sua coerenza o le sue carenze (talvolta, beninteso, più produttive queste di quella). Questo andrebbe fatto, in teoria, per ogni film; ma ci sono correttivi tipicamente cronopiani che proporremo in ultimo.

2/A questo punto, allargar l'orizzonte. Il cronopio deve sapere con chi ha a che fare: biografia, storia, formazione, retroterra culturale di un film e di un autore, sono a suo parere elementi fondamentali di giudizio, poichè sono i soli che gli permettono di situare il film in un contesto vivo e di poterne giudicare la validità. Deve intendersi di cinema, sapere usare dei giusti riferimenti, ma soprattutto deve intendersi « di tutto ». Una bella fatica per il recensore di Mizoguchi! Ma: o si supera l'ignoranza, anche quella specialistica, e ci si riallaccia al mondo; o si diventa pietrinibianchi e aggeisavioli, evanescenti bianconeri o interessati miccichieri. Un cronopio ha poca scelta!

3/Adesso che il cronopio ha cercato di capire (e far capire) gli si impone il giudizio, e a questo punto del rispetto proprio se ne frega. Se finora può aver giocato con gli elementi di contraddizione, ora può

Biblioteca Gino Bianco

permettersi di rifiutarli e di essere esigente. Di essere fazioso, ecc. « Deve » dire: avendo cercato di capire cosa X vuol dire, avendo cercato di capire che rappresenta il suo film, in che contesto si colloca, diciamo se è una vaccata o un capolavoro, che del suo « valore autonomo » ce ne frega, che è un'opera borghese in questi e quei limiti, importante in questi e quei limiti, « bella » in questi e quei limiti. Saranno criteri di giudizio squisitamente ideologici, coerenti alla nostra militanza. Avremo diritto alla faziosità ideologica proprio per la fatica fatta e per la fiducia sempre accordata all'autore all'inizio della proiezione e all'inizio della recensione. E ci saremo guadagnati questo diritto (cosa che tra i nostri critici, vero...).

Correttivo a) il cronopio è irriverente per definizione, e deve usare i mezzi dell'humour e del sarcasmo non appena l'occasione li giustifica.

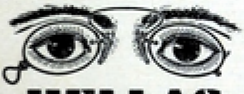
Correttivo b) il cronopio ha il diritto di distruggere chi ha abusato della sua pazienza (tanto per fare esempi: « Week-end », l'ultimo Bergman, « Play-time », « Blow-up », « Edipo re », Lelouch, ed altri giullari dei cinémas d'essai) ed allora, senza mezzi termini e senza attenuanti, la distruzione ha da essere decisa e priva di fronzoli.

Correttivo c) il cronopio vomita sempre quando gli capita di leggere in una critica: « interessante ma fallito » (vedi i fessacchioni di « Cinéma 68 », e tanti nostrani che non nomina).

Correttivo d) il cronopio preferisce la sottocultura (autentica) alla cultura mediaborghese, Maciste a Pasolini, Riccardo Freda a Jacques Tati, Frédéric Dard a Carlo Cassola, ecc.

Fuori i denti!

un cronopio



HELLAS

Libreria internazionale anglo-american bookshop
6 v. Bertola t. 546941
Torino

Libri, riviste, manifesti, cose

Biblioteca Gino Bianco

I FILM

Masculin Feminin, Week-end

Godard uno e due

1 Senza dubbio, lungo la linea di una ricognizione esistenziale « Masculin Feminin » costituisce una riuscita perfetta, e porta ad una felice radicalità, come era stato forse solo per « Vivre sa vie », la passione di analizzare ciò che si chiama « la vita moderna », di disseccarla come un biologo, di scoprirne le tendenze profonde. Di fronte ad individui problematici per natura come « i figli di Marx e Coca Cola », spie complesse di una situazione umana e sociale e che sfuggono ai giudizi di valore « normali », cioè del passato, Godard si propone prima di tutto il rispetto per la realtà, per la vita; presenta quindici fatti precisi, « registra facendo tacere i suoi sentimenti », lascia nascere « naturalmente » un referto. Come per il suo Paul, per Godard « la saggezza sarebbe vedere la vita, vedere veramente la vita, questo sarebbe la saggezza ».

Il suo è un tentativo di mettere in scena la vita, sotto i segni necessari della semplicità e della precisione.Alla radice di tutte le scelte di stile del film, c'è l'intento di scomparire dietro la realtà, di non far sentire una presa di posizione, di non « forzare » la vita nel senso di una interpretazione, o di un conflitto «drammatico»; Godard cerca di essere semplice e diretto come la vita stessa, ma anche essenziale e preciso. Paul e Madeleine parlano nella toilette, non compiono gesti «significativi e rilevanti», l'uno parla e l'altra risponde, e intanto si vede Paul su uno sfondo quasi bianco, a lungo, senza seguire con campi e controcampi i tempi, le fasi del discorso, poi c'è un'inquadratura prolungata di Madeleine di fronte ad uno specchio, intenta a pettinarsi, e il dialogo continua; ci sono solo due personaggi ripresi sul vivo, i loro discorsi, il loro modo di comportarsi, i loro gesti banali e quotidiani. Ma, dietro, nasce a poco a poco, l'essenza di un modo di essere al mondo, di un comportamento. Nemmeno la donna che uccide il marito di fronte al bar, vista in piano medio, senza sottolineature, senza pathos drammatico, nemmeno l'uomo che si brucia davanti all'ambasciata americana, che si vede parlare con Paul, salutare la moglie, e il gesto è raccontato da Paul davanti a un muro-fondale scuro, nemmeno il giovane che nella sala-giochi si pianta un coltello nella pancia, seguito in carrellata, a media distanza, nemmeno questi tre « casi » sono sopra le righe della normalità, solo rappresentano dati, frammenti della realtà. Ci sono nel film lunghi piani medi-intervista, referti sociologici su prodotti di consumo sul tipo della miss. Godard tende a presentare la vita, non un dramma, non se stesso, non un giudizio. In « Masculin Feminin », tutto è ben semplice ed essenziale, tutto tende a ripartire dal grado zero, nel senso che il film cerca di penetrare le tendenze profonde di un

Biblioteca Gino Bianco

milieu, di presentare i dati essenziali, caratteristici, costitutivi, a partire da un certo punto di vista che è quello di una generazione e depurati da un giudizio morale, politico e così via. Numera i fatti, li cataloga sotto un titolo, per mezzo dei cartelli, come un biologo, un analista; sperimenta un cinema che è « à la fois journalisme, télévision, fiction actualisée ou actualités reconstituées, essai, poème »; il suo intervento è ridotto da una misura indiretta, tende a far dimenticare la propria presenza; davvero si tratta, come è stato scritto con penetrazione, di « un cinema soggettivo riscoperto dietro l'oggettività del lavoro, dell'amore, della rabbia, del furore, della violenza e della morte nella logica quotidiana ».

Pure se a noi interessa molto di più un altro cinema, quello che graffia nella realtà, la stravolge, le usa violenza per far scaturire il succo, con aggressività, con provocazione, facendo pesare la propria visione della realtà, è necessario riconoscere che qui Godard è riuscito a trovare un approccio funzionale ed estremamente sensibile, a ridare la natura profonda, le tendenze essenziali di questa gioventù dietro i gesti quotidiani, i loro discorsi sulla vita, l'amore, le donne, la politica, la guerra, il cinema, la vita militare, i loro paradossi, le battute rivelatrici, folgoranti (Paul che chiede dov'è il Palais des Sport, imitando un passante, e conclude: « Si dice che per comprendere la gente bisogna mettersi al suo posto. La prova è che è falso »), le confessioni, le esperienze normali e sorprendenti, gli incontri, banali o sintomatici, con un passante, una ragazza popputa, i negri sul metrò, il tedesco a caccia di puttane, la donna che prima uccide il marito e poi si prostituisce, una ragazza nella lavanderia, i militari americani, gli avventori del bar.

Godard parla la lunga disperazione di Paul, ma prosaica e quotidiana, il suo disagio in una società in cui l'organizzazione militare coesiste molto bene con l'organizzazione industriale, la logica del denaro con quella dell'ordine (« sommeil qui parfois ferme les yeux de la douleur, dérobe moi un moment à ma propre société »); irrequieto e indifferente, rampollo di una precisa società (« c'est pas la conscience des hommes qui détermine leur exsistence mais leur existence sociale qui détermine leur conscience »), Paul è dominato da un disperato bisogno di tendresse, « on ne peut pas vivre sans tenddresse, mieux vaut se flinguer », si scontra con un mondo chiuso, efficiente, impermeabile; è un disadatto a vivere la vita, ad essere in essa e a lottare senza sosta, malgrado certi scatti che gli dànno una certa patina di salutare negatività; gli dirà l'amico Robert: « tu ne trouveras jamais une solution individuelle, il n'y en a pas. Il faut se bagarrer et à force d'être dans les luttes, on finit par apprendre »; rifiuta la vita, perchè ritiene di conoscerla e di averla compresa, non accetta la sua quotidianità banale e per di più scomoda, e si lascia morire, per nostalgia di altri rapporti con il mondo, la gente, le ragazze, di una tendresse e di un impegno totali, vitali, autentici. Al centro del mondo aveva posto l'Amour, il rapporto con gli altri. Ma, dice un cartello, « La pureté n'est pas de ce monde ». Paul rientra nella linea degli outsiders godardiani, la prostituta Nanà, Michel, Pierrot le fou, destinati al fallimento, alla morte, e che non hanno nulla da opporre alla società se non la propria libertà di gesti, di azione, di pensiero. Ma la loro lucidità negativa provoca negli altri il finale « J'hesite », un momento di dubbio, di insicurezza. Ed è l'epigrafe del film, di un referto.
Oggi, ad un paio d'anni dalla sua realizzazione, pare essere la perfetta chiusa di un periodo godardiano, di una linea di messa in scena diretta ed essenziale, che presenta ad un tempo la vita e la riflessione sulla vita. Ma ormai destano il nostro interesse altre « lezioni », a partire dalla sintesi brechtiana dell'ultimo Godard di « La cinesce ».

Gianni Volpi

Biblioteca Gino Bianco

2 Uno sguardo stravolto sulle aberrazioni paradigmatiche del mondo attuale (dei week-end in particolare) è quello che troviamo in Godard. Uno sguardo che parte nella prospettiva di una razionale ricognizione sul reale e poi progressivamente in un crescendo polifonico si distende sulla anormalità proliferante cogliendo attraverso metafore dirette il senso d'una alienazione storica.

« Week-end » allora, da narrazione di un sabato-domenica di una normale-esemplare coppia francese, si fa qualcos'altro, diventa ricerca frenetica del senso di una realtà, tentativo delirante di capire quali siano le implicazioni i significati e gli sbocchi effettivi della condizione presente. Il film quindi non deve essere inteso come un'evasione nel fantastico, come una realtà possibile, ma è la trasposizione sul piano della metofora delle contraddizioni in cui viviamo.

Il film si apre su una realtà normale, può largamente indugiare su una sorta di conversazione-monologo di Mireille Darc; ma subito la rappresentazione tende a negarsi come puro e semplice rilevamento del dato obiettivo e trova la sua esatta dimensione attraverso un processo di costruzione-distruzione (la sequenza sfasata e girata in controluce, con un artificiale efficacissimo movimento di macchine ripetuto, e l'emissione del sonoro disturbata al limite dell'incomprensibilità). Se non è un'anticipazione della realtà abnorme che costituirà in seguito il film, è certo l'esplicitazione di un rifiuto del fenomeno come tale e la scelta della negazione delle apparenze per arrivare ad una intuizione in profondità.

Al contrario proprio per la rinuncia ad una modificazione metaforica, molto più debole è invece la tanto lodata carrellata continua che riprende un lunghissimo ingorgo stradale, dove la creatività di Godard resta troppo legata allo spunto iniziale – utile forse per trasmissioni televisive – e non riesce ad inverarlo e ricostruirlo dall'interno. Ma poi il film comincia a gonfiarsi ed a modificarsi progressivamente sulla strada dell'abnormità, dello sviluppo assolutamente fantastico abbandonando ogni determinazione realistica e costituendosi come progetto di metafora interpretativa di una realtà violentata e caotica. Così nell'orizzonte dell'opera trovano collocazione sequenze ed episodi del tutto deliranti il cui livello di tipicità non è sempre molto alto e che spesso si risolvono in una deviazione, apparentemente negativa sul piano dell'efficacia del discorso generale.

Il film oscilla quindi tra forme che a prima vista sembrano prive di funzionalità (oppure sono troppo semplici e non ripensate) e forme che invece colgono con intuizioni improvvise e scatti inventivi una immagine non convenzionale. Il dubbio che nasce regolarmente consiste nella difficoltà di valutare se una ristrutturazione globale dei materiali ed il loro inserimento in un sistema di interrelazioni coordinate siano effettivamente raggiunti o se, al contrario, il film proceda su un piano di sostanziale arbitrarietà raccogliendo scene scarsamente funzionali. Godard frequenta naturalmente in modo consapevole una ricerca volta a definire e realizzare una idea del cinema in cui la realtà è violentata e deformata, resa altra da sè perchè sia ritrovata nel suo senso profondo e autentico.

Tutto il film d'altronde è una sorta di proliferazione partenogenetica in cui ogni dato si trasforma e ne sviluppa un altro, in una accumulazione delirante dove la razionalità interpretativa è di continuo perduta e riconquistata, proprio al centro della più informe ed assurda irrazionalità. E questo è allora quello che caratterizza il film e ci si propone come linea operativa da discutere: il passaggio per l'irrazionalità, il procedere asistematico, caotico, intuitivo, delirante per giungere mediante sonde, assaggi fantastici o parafilosofici alla comprensione dell'essenziale. La linea evidentemente deve restare bene differenziata da quella delle avanguardie, deve fondarsi essenzialmente sulla ricerca di nuovi strumenti conoscitivi e non sulla sperimentazione linguistica fine a se stessa, deve tenere presente

Biblioteca Gino Bianco

con il mondo: sinteticamente conoscenza per cambiare il mondo. L'opera è essa stessa un mondo: non può porsi soltanto come terapia soggettiva o come esplicitazione di funzioni: solo restando consapevole della propria determinazione conoscitiva (di una conoscenza negativa, perchè oggi questa soltanto è possibile e ci interessa) può aprirsi al progetto interiore, riscoprirsi come organismo.

Allora con queste premesse si potrà parlare di « cattivo infinito », si potrà vedere in questo proliferare magmatico di sequenze, di « frammenti » veramente « trovati tra la ferraglia », il senso non idealistico, astratto, ma storico, d'un progetto totale, d'una rabbia che se non è ancora quella che, politicamente, ci vuole, è per lo meno uno stimolo a questa. Così il mondo dei week-end, il nostro mondo contemporaneo è piombato da Godard nella più assoluta e sistematica disumanità, è un mondo in cui non esistono possibilità operative, non esiste azione positiva o redenzione per l'individuo se non sulla base della rottura più violenta e radicale. Allora alla società occidentale si sostituisce un antimondo altrettanto caotico e apparentemente irrazionale, ma dotato di una nuova vitalità e di una reale carica di eversione: dai negri ai guerriglieri Seine-et-Oise agli hippies antropofagi, è sulla base di un ritorno a condizioni naturali, come forma più autentica, che si prefigura l'alternativa embrionale di Godard. E' una ipotesi scagliata con rabbia contro la disumanità contemporanea, il verminaio che è la società occidentale: le modificazioni strutturali, le deformazioni anche inutili del narrato trovano un nuovo senso una nuova necessità interiore in questa esigenza di distruggere ovunque, nella stessa impalcatura dell'opera, ogni criterio di razionalità: ma questo non si risolve in gioco linguistico, è figurazione essenziale d'un mondo disumano. L'elemento linguistico è non tanto reinventato quanto subordinato al senso, al discorso di aggressione.

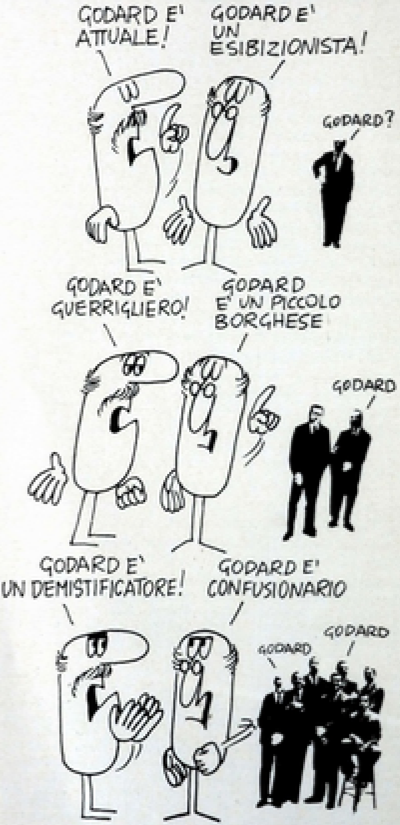
Paolo Bertetto

WEEK END; **rg.** Jean-Luc Godard; **sogg.** e **scenegg.** Jean-Luc Godard; **fot.** Raoul Coutard (Eastmancolor); **mus.** Antoine Duhamel; **mont.** Agnès Guillemot; **prod.** Film Copernic (Parigi), Ascot Cineraid (Roma); **orig.** Francia (1968); **con** Jean Yanne (il marito), Mireille Darc (la moglie), Jean-Pierre Léaud, Jean-Pierre Kalfon, Valerie Lagrange, Yves Beneytone, Paul-Gegauff ecc.; **dur.** h. 1 e 35'.

IL MASCHIO E LA FEMMINA (Masculin féminin) **rg** Jean-Luc Godard; **sogg.** e **scenegg.** Jean-Luc Godard da « La femme de Paul » e « Le signe » di Guy de Maupassant; **aiuto reg.** Bernard Toublanc-Michel, Jacques Barratier; **fot.** Willy Kurant (b. n.); **mus.** Francis Lai; prod. Agnès Guillemot; **orig.** Francia (1966); **con** Jean-Pierre Léaud (Paul), Chantal Goya (Madeleine), Catherine-Isabelle Duport (Catherine), Marlène Jobert (Elizabeth), Michel Debord (Robert), Birger Malsten (l'attore del film), Eva Britt Strandberg (l'attrice del film), Brigitte Bardot e Antoine Bourseiller (la coppia nel caffè), Chantal Darget (la donna nel Métro), Elsa Leroy (miss sorriso), François Hardy (la ragazza dell'ufficiale americano); lung. (vers. originale) 110'.

Biblioteca Gino Bianco

GODARD... GODARD...



Biblioteca Gino Bianco

Biblioteca Gino Bianco

Biblioteca Gino Bianco

A sangue freddo

La psicanalisi non rende

Abbiamo troppa stima di Richard Brooks per identificare questo A SANGUE FREDDO nella pura e semplice trascrizione cinematografica del romanzo-reportage di Truman Capote. Scrittore superficiale, lavoratore a cottimo del best-seller, tipico prodotto dell'industria editoriale, Capote è un barilotto pieno di luoghi comuni confezionati con un poco di falso anticonformismo. Regista tenace nell'approfondire gli elementi di un discorso, limitato e minimo forse, ma perseguito con fedeltà e coerenza ammirevoli, Brooks è (insieme con Penn) il regista americano che per lucidità d'analisi e per rigore d'impegno offre momenti di non superficiale riflessione intorno alla violenza ed alla sopraffazione, indagando con intelligenza le ragioni sociali e le responsabilità politiche e individuali.

Ne « I professionisti » questo discorso emergeva in modo esemplare, sottolineato da uno stile cinematografico semplice e asciutto (cfr. G. Volpi, Una lezione morale, in « Ombre rosse » n. 1). Ed è ancora sulla violenza (violenza degli individui e violenza organizzata delle istituzioni) che Brooks punta la macchina da presa, e subito, per la diversa statura culturale e morale rimane padrone del campo. « A sangue freddo » è opera tutta sua; Capote ha messo i dati grezzi, gli elementi informi, ma è Brooks che organizza e compone un discorso organico e compiuto. Il risultato tuttavia lascia insoddisfatti e perplessi. « A sangue freddo » è un film fallito non tanto per difetto di analisi, quanto per un errore di prospettiva e di discorso: in sostanza aver voluto a tutti i costi fornire una spiegazione definitiva e globale. Il fallimento del film sta, paradossalmente (ma non troppo), qui. Una spiegazione totale, infatti, era possibile solo ignorando e riducendo a fatti marginali gli altri elementi della costruzione, impoverendo il contesto e risolvendo a un solo livello la complessità degli avvenimenti e dei personaggi presi in esame.
Concretizziamo quanto detto entrando nel merito con un discorso analitico.

Il soggetto: il film ricostruisce dal vero un fatto di cronaca nera, la strage di un'intera famiglia (i Clutter: padre, madre, figlio e figlia) avvenuta nel 1959 in una cittadina del Kansas ad opera di due giovani pregiudicati: Perry Smith e Richard Hickock. Il film segue l'itinerario dei due assassini per raggiungere il luogo del delitto. Descrive la loro fuga, o meglio, il loro vagare senza senso nel Messico e negli States. Quindi il ritorno nel Kansas, la cattura, la confessione, la condanna a morte e l'esecuzione avvenuta sei anni dopo.
Un quadruplice omicidio per ottenere quaranta dollari ed alcuni oggetti insignificanti (una radio, un cannocchiale) è un avvenimento fuori dalla normalità, un problema da indagare e da risolvere. Una esplosione di violenza inutile e gratuita di cui bisogna ricercare le cause e fornire una spiegazione. Brooks ha due elementi su cui costruire: gli autori della strage (Dick e Perry), il contesto sociale dell'azione (i Clutter, le città americane, la polizia). Subito, dalle prime inquadrature, Brooks si muove su un piano psicologico iso-

Biblioteca Gino Bianco

lando i due personaggi centrali e su un piano documentaristico fotografando il mondo sociale in cui Dick e Perry operano. Via via che il film procede appare chiara la prospettiva di indagine: privilegiare il momento psicologico e attraverso un'accurata analisi illuminare le ragioni della violenza.
Il regista indaga introspettivamente sui due assassini.
L'infanzia di Perry, la famiglia di Dick e soprattutto i rapporti fra i due uomini sono il vero centro del film. Con l'uso insistito del flash-back e la continua rottura dell'arco narrativo, Brooks evidenzia questi dati, li impone e con essi conclude. Infatti da questa minuta analisi psicologica estrapola due elementi conclusivi, definitivi (a suo parere) per spiegare le ragioni della violenza.

1) la famiglia di Perry: l'amore morboso per la madre e il conseguente odio verso il padre. Questa situazione sottolineata di continuo è la ragione ultima dell'esplodere irrazionale di Perry. In casa Clutter, durante il colpo, è il ricordo del padre (visualizzato con abilità da Brooks) a dare inizio alla strage;

2) Perry e Dick: il loro rapporto caratterizzato da diffidenza, odio talvolta, tuttavia mantenuto stretto, continuato in modo allucinato e senza un motivo razionale è la molla della tragedia. « Insieme hanno dato vita ad un terzo individuo, quello che ha reso possibile il crimine » così nel finale un personaggio minore.
In definitiva Brooks ha sviluppato un discorso tutto interno, chiuso in un circolo (Perry-Dick, Perry-condizionamento famigliare). Non esiste un momento esterno, sociale, che sia dialetticamente legato all'agire dei personaggi? A questo problema Brooks nel film non da risposta. Non lo affronta in modo diretto, non tenta di risolverlo nè di impostarlo. Non che nel film manchi una rappresentazione del mondo esterno, anzi.
L'azione drammatica di « A sangue freddo » è costruita sulla giustapposizione fra personaggi psichicamente instabili e l'organizzazione della società con le sue abitudini di vita e il suo apparato repressivo. Ma il rapporto fra i due elementi è a senso unico. L'ordinata vita della famiglia Clutter, l'azione della polizia, la condanna e l'esecuzione servono a Brooks per illuminare, chiarire meglio il comportamento dei personaggi centrali. Per sostanziare con elementi esterni il discorso psicanalitico interno. Di fatto, la psicanalisi assurge ad elemento unico e totalizzante: i conflitti psicologici individuali formano il nucleo intorno a cui ruota tutta l'azione, il mondo esterno è utilizzato dal regista solo come reagente comportamentistico.

Eppure, gli elementi di analisi ci sono tutti: a) la normalità rappresentata dalla famiglia Clutter, dalle autostrade, dagli autobus, dalle città degli Stati Uniti; b) la violenza che sconvolge una parte di questo mondo, rappresentata dall'azione criminale di Dick e Perry; c) la restaurazione della normalità che avviene attraverso l'azione della polizia e l'esecuzione capitale.
Il rapporto però tra questi tre elementi è logico-astratto e non dialettico-concreto. Nel film non c'è ambiguità, inquietudine; tutto è troppo chiaro, troppo semplice. In questa eccessiva sicurezza nella propria spiegazione sta il fallimento di Brooks. Il film non è aperto, non stimola nello spettatore dubbi od interrogativi. Le ragioni della violenza non stanno soltanto nelle menti malate di Dick e Perry, sono preesistenti, insite nella vita idilliaca dei Clutter, nella normalità del mondo produttivo-repressivo della società americana. Sembra in talune inquadrature, in certi accenni del dialogo, che Brooks abbia intravisto questa problematica, ma in ogni caso l'ha lasciata cadere. Ha preferito assumere la psicanalisi come spiegazione totale e definitiva, ha impoverito e ridotto così la portata del suo discorso. Costruito con questa angolazione il film riesce a dare una rappresentazione anche interessante della violenza dei personaggi, ma non riesce a connetterla alla violenza più

Biblioteca Gino Bianco

generale delle istituzioni, alla violenza connaturata ad una determinata organizzazione della vita sociale. Per questo, quando Brooks descrive la reazione della società al delitto e su questa tenta di formulare un giudizio, cade miseramente. Il discorso sulle istituzioni (la pena di morte in particolare) rimane irrisolto, presentato come problema morale-astratto, problema di coscienza di qualche individuo illuminato (il giornalista anziano ed il giovane accompagnatore).

È questa la parte più debole del film, anche dal punto di vista formale. Le scene dell'esecuzione accompagnate dal commento petulante e posticcio del giornalista « democratico » e del suo idiota accompagnatore non trovano adeguata espressione cinematografica perchè non stanno in piedi, non legano con il resto del film.

« A sangue freddo » è senza dubbio un passo indietro rispetto a « I professionisti », un film certo sbagliato, ma ricco di indicazioni. Insomma, per quanto invischiato in analisi parziali, e per questo mistificatorie, Brooks rimane un regista che amiamo e che c'interessa. E non solo per quel vigoroso taglio figurativo di cui dà prova in questo film dove montaggio e recitazione sono più che eccellenti, dove la macchina da presa penetra ed analizza i problemi e costruisce il discorso. E non solo per la solidità della sua costruzione drammatica tesa e precisa, che evita costantemente il ricatto emotivo e invita alla comprensione razionale dei problemi. Ma anche perchè crediamo che Brooks, in piena padronanza di stile, sia in grado non tanto di descrivere una situazione, quanto di farci riflettere, in modo originale e lucido, con un cinema fatto di problemi e di idee. Per questo, pur se il giudizio è fortemente negativo, « A sangue freddo » testimonia di una presenza viva ed operante nel cinema americano.

Massimo Negarville

A SANGUE FREDDO (« In Cold blood); **rg.** e **scenegg.** Richard Brooks; **sogg.** dal libro di Truman Capote; **fot.** C. Hall; **mus.** Quincy Jones; **mont.** P. Zinner; **scen.** R. Boylei; **distr. it.** Columbia; **orig.** USA (1967); **con** R. Blake, S. Wilson, J. Forsythe, P. Stewart, G. S. O'Loughlin.

QUADERNI PIACENTINI

n. 35 sommario

E. Masi/Il problema dell'organizzazione; **S. Bologna, G. Dagmini**/ Le lotte di maggio in Francia; Intervista con I. Boggs; **C. Donolo**/ Gli studenti e la politica; **F. Ciafaloni**/Lo sciopero Fiat; **G. Backhaus**/ Cronaca Tedesca; **G. Fofi**/Cinema e politica a Pesaro; Libri da leggere e da non leggere:

Trimestrale diretto da Piergiorgio Bellocchio, Grazia Cherchi e Goffredo Fofi; abbonamento a sei fascicoli L .2000 da versare sul ccp. nº 25/19384.

LE CINEMA S'INSURGE

états généraux du cinéma n. 1

Editorial/Le début d'un combat/Flashback à propos de Cannes/Les mécanismes du régime ou la diminution incontrôlable/Motion des camarades de l'ORTF/Oui, le cinéma est une arme/Toujours l'unité professionelle: Cinéma et enseignement/Les Etats généraux et les raports Etudiants-indacats/Dernier appel pour l'unité cinéma-télévision/Dernier appel à l'imagination et à l'exigence.

Eric Losfeld éditeur, Le Terrain Vague, 14 et 16 rue de Verneuil, Paris 7e.

Biblioteca Gino Bianco

samonà
e
savelli

SAGGISTICA

SILVERIO CORVISIERI
« Bandiera rossa » nella Resistenza romana
pp. 215. L. 2000
Il primo studio su un importantissimo fenomeno di opposizione di sinistra nella Resistenza

imminente

ERNEST MANDEL
MEC e concorrenza americana

CULTURA POLITICA

KARL MARX
Critica al programma di Gotha
saggio introduttivo di Augusto Illuminati
pp. 55. L. 350

ERNESTO CHE GUEVARA
Contro la burocrazia. Che cos'è un quadro rivoluzionario. Operai e partito
pp. 37. L. 150

L. D. TROTSKIJ
Scelta di scritti 1905-1940
saggio introduttivo di Isaac Deutscher
pp. 197. L. 900

DAVID ALEXANDER
Cuba, la via rivoluzionaria al socialismo
pp. 252. L. 1300

J. KURON K. MODZELEWSKI
Il marxismo polacco all'opposizione
perchè si ribellano i giovani polacchi
pp. 155. L. 900

imminente

La svolta di Praga:
raccolta di documenti a cura di Gianlorenzo Pacini

Biblioteca Gino Bianco

L'ora del lupo di Guido Crepax

*Il film sembra essere autobiografico,
perciò ho dato la faccia di Bergman stesso
al protagonista (un pittore che illustra
i suoi sogni, come Bergman li riprende con la sua
macchina da presa). Questo vive in una realtà che
per lui evidentemente è una irrealtà
(che rifiuta; infatti si sa che abbandonerà
la moglie che aspetta un bambino, forse perché
in passato ha ucciso un ragazzetto buttandolo poi
in acqua (v. disegno); questo fatto potrebbe costituire
una probabile causa di alcune sue
ossessioni). Al contrario il mondo di sogno nel
quale entra sembra essere la sua realtà soggettiva
(infatti non c'è separazione tra le immagini « vere »
e quelle di sogno, non c'è mai uno che dorme e poi
sogna, insomma). Nei sogni vede la sua amica
(che forse è morta) e altri personaggi
più o meno oscuri. Poi ci sono gli uccelli che
sono chiamati «mangiatori di carne umana» che hanno quindi
un significato simbolico, come in altri film
di Bergman. Simbolica è anche l'isola in cui vivono
i due protagonisti con le « apparizioni » dei sogni.
Una specie di isola dei morti in cui li accompagna
un barcaiolo che può essere la morte (o Caronte?).*

Biblioteca Gino Bianco

L'ORA DEL LUPO

Biblioteca Gino Bianco

Biblioteca Gino Bianco

Senza un attimo di tregua

La violenza del sistema

La trama dei film d'azione si svolge generalmente secondo una logica apparente per cui un naturale concatenamento di fatti e avvenimenti deve portare alla risoluzione dell'intreccio. La vicenda si genera così quasi spontaneamente dalla situazione iniziale verso il tipo di conclusione prefissata. Si crea inoltre, all'interno, una correlazione diretta tra il tipo di svolgimento e l'entità dei fatti che si svolgono: più grande è il fine che si vuole raggiungere e maggiore sarà il tipo di difficoltà da superare, le imprese da compiere, ecc.

La giustificazione di questo processo è innanzitutto di natura logica: è effettivamente così che si svolgono le cose, nell'ambito di ogni attività umana. Inoltre una tale costruzione è altamente spettacolare e per ciò stesso quanto di più funzionale per « questo » cinema che ci ha dato finora molti capolavori. Quello che però appare di meno ma che più radicalmente è presente in questi film è il tipo di meccanismo ideologico che, spesso inconsciamente, sta alla loro radice. La concezione moralistica non consiste tanto nell'arrivare a una distinzione tra bene e male, lecito e illecito e così via, ma nel prospettare un sistema in cui l'unica possibilità di successo è l'azione, e soprattutto l'azione violenta. La violenza quindi diventa la componente principale dell'esistenza e attraverso essa l'uomo si manifesta, in poche parole, si realizza. (Caso esemplare è « Quella sporca dozzina » di Aldrich).

Appare evidente che questa impostazione è quanto mai ambigua oltre che molto pericolosa, a seconda del modo in cui viene usata o degli scopi che si prefigge. La teorizzazione della violenza può sorgere come risposta alla violenza, e allora va bene, ma più spesso serve per giustificare, oltre alla lotta per la sopravvivenza o ogni altra aspirazione più democratica, la lotta per il potere, la volontà di affermazione, lo strozzamento di ogni diritto umano che interferisca coi propri piani. Di qui tutto è lecito.

Un elemento di rottura in questo processo di uso della violenza era venuto dai western italiani, dove l'intento, almeno all'inizio, era solamente spettacolare e dove la violenza veniva utilizzata come il migliore degli spettacoli possibili, con una operazione spesso ancor più disonesta di ogni mascheramento ideologico.

Nel film di Boorman ci troviamo invece di fronte a un totale rovesciamento di prospettiva: l'azione, per violenta e dura che sia, è inutile all'uomo, che per quanto faccia, si troverà isolato di fronte a qualcosa che è diventato più forte di lui. La storia di Walker (Lee Marvin) che lotta contro l'Organizzazione per riavere i dollari rubatigli da un amico è violentissima, non ammette tregua nè pietà. Non sai chi c'è dietro quella porta, ma nel dubbio spara, poi guarderai. Questa è la morale di Walker, e questo è ciò che gli permette almeno di sopravvivere all'impresa, ma per il resto non otterrà nulla. Quando alla fine, con i soldi per cui si era scatenato ormai a portata di mano, Walker comprenderà che fino allora non era stato che manovrato da qualcosa di più forte, che aveva finito per fare il gioco dell'organizzazione che credeva di distruggere, se ne andrà lasciando quei soldi che erano già suoi e che gli venivano concessi come pagamento per il « lavoro » che senza un

Biblioteca Gino Bianco

attimo di tregua aveva condotto a termine. La lezione di Boorman è nuova, ma senza risposta. La violenza del sistema è diventata più forte della violenza di chi l'ha creato; ma si tratta di un processo irreversibile? In questo senso il film appare pessimista: comincia e finisce in una prigione abbandonata, simbolo dell'ingabbiamento in cui, nonostante i suoi sforzi, si trova Walker.

L'interesse del film di Boorman sta, oltre che nella novità del discorso, anche nella trasposizione fatta dal regista in un linguaggio cinematografico non nuovo ma originale nella sua applicazione. Boorman, proveniente dalla televisione come i vari Pollack, Gries, Rosemberg, dimostra un'abilità e una maestria nel costruire il film da raggiungere alcune volte il virtuosismo e rasentare spesso il formalismo. Le riprese dal basso, le scene ripetute più volte ma viste da angolazioni diverse, i rumori amplificati, il ritmo serrato del montaggio, i rallentamenti, i flash-back, tutto fa di questo film un'opera moderna, che si serve di tecniche di avanguardia per raggiungere uno stato di tensione soggettiva. La velocità è una costante per tutto il film: velocità di azione e velocità di pensiero. Solamente l'inizio e la fine hanno un ritmo più lento: l'inizio quando Walker ricorda il tradimento compiuto ai suoi danni, la sua tentata uccisione, l'incoscienza in cui era piombato, il tentativo di ricordare come tutto era cominciato, e la sua fuga di animale ferito scandita da un succedersi di immagini fisse. La fine, di nuovo all'interno di Alcatraz, quando capisce il gioco di cui ha fatto parte, e si ritrae nell'ombra rinunciando a ogni parte attiva.

Per il resto tutto è rapidità e fulmineità; ogni azione ha il suo peso nella psicologia del personaggio, e i mezzi con cui Boorman scopre questa psicologia sono quelli già citati: i rumori in soggettiva, il montaggio alternato, i flash-back che ritornano alla mente di Walker con la violenza esplosiva di quello che rappresentano: una sparatoria, la morte della moglie o il pestaggio al night-club.

C'è una certa ricerca dell'effetto spettacolare, visivo, ma ogni cosa è inserita in modo da apparire funzionale nell'economia della realizzazione, e le forzature appaiono poche e del tutto trascurabili se viste nel contesto generale. Il tema della violenza inutile si intreccia con quello della lotta brutale per fondersi in un unico effetto di frustrazione. Il gangster, nonostante tutto, esce schiacciato dal rivelarsi a lui della vera realtà, come lo spettatore rimane schiacciato dalla durezza con cui si gioca la partita. In questo senso il film raggiunge un significato unitario ben preciso, togliendo ogni possibilità di deviare il discorso: Walker è uno, ma non c'è possibilità per nessuno? Boorman, al suo esordio, ha preso bene le misure.

Oscar Chiantore

SENZA UN ATTIMO DI TREGUA (Point blank); **rg.** John Boorman; **sogg.** dal romanzo « The hunter » di Richard Stark; **scenegg.** Alexander Jacobs, David Newhouse, Rafe Newhouse; **fot.** Philip H. Lathrop (Panavision, Metrocolor); **mus.** Johnny Mandel; **mont.** Henry Berman; **scenogr.** George W. Davis, Albert Brenner; **prod.** Judd Bernard, Irwin Winkler; **distrib. it.** MGM; **orig.** USA (1967); **con** Lee Marwin (Walker), Angie Dickinson (Chris), Keenan Wynn (Yost), Carroll O'Connor (Brewster), Lloyd Bochner (Frederick Carter); **lung.** m. 2507.

HOW IT HAPPENED HERE
by Kevin Brownlow

THE NEW WAVE
edited by Peter Graham

ALAIN RESNAIS
by John Ward

HAWARD HAWKS
by Robin Wood

Martin Secker & Warburg Limited, 14 Carlisle street, Soho square, London W 1.
The Cinema One series is published by.

Biblioteca Gino Bianco

La religiosa

Difesa di Rivette

Se uno degli aspetti più interessanti del cinema contemporaneo, e di alcuni dei suoi autori e delle sue scuole più significative, è quello di usare del linguaggio filmico come mezzo di rivelazione di una realtà oggettiva, osservata nelle sue componenti esistenziali, e di proporla all'indagine critica dello spettatore, non più quindi elemento passivo dello spettacolo ma coartefice della rappresentazione del reale – e in ciò sta la modernità e il valore del miglior cinema d'oggi –; allora LA RELIGIOSA di Jacques Rivette è certamente « moderno », a dispetto del suo stile classicheggiante, anzi proprio in virtù di questa sua « forma chiusa ». Moderno come pochi altri film della corrente stagione cinematografica, non certo priva di opere di valore.

Il suo punto di forza risiede essenzialmente nel ribaltamento tematico del libro di Diderot che, iniziando dalla trasposizione in terza persona del racconto della protagonista e proseguendo di episodio in episodio fino al rapido ed agghiacciante finale (un suicidio che richiama nella sua improvvisa e subitanea « presenza » alcune morti ormai classiche dei film di Godard), si pone come nuova ragione di meditazione su un tema che, perdendo le sue caratteristiche storiche e sociali ben definite, ne assume altre ben altrimenti attuali che toccano più direttamente la nostra condizione di uomini liberi in un mondo che attenta continuamente, e nelle forme più diverse, alla nostra libertà. Ma il discorso di Rivette, pur così ampio e dalle molteplici implicazioni, anche morali, rimane sempre ancorato a una rappresentazione della realtà, in cui i personaggi, i luoghi e le azioni hanno una precisa dimensione storica. La sua storia, che può essere simbolica, e che certamente trascende i limiti cronologici e spaziali, non è per questo meno « realistica », risente anzi della lezione del miglior Rossellini. Cosicchè il film di Rivette viaggia su due binari, che corrono paralleli, e si influenzano a vicenda: la cronaca d'una dolorosa vicenda umana e l'indagine critica sulla condizione dell'uomo in una determinata società alienante.

La « forma chiusa » scelta dal regista per dare immagini, parole e suoni alla confessione disperata di Suzanne Simonin – quel suo costruire il film per sequenze statiche, giustapposte secondo un procedimento di tipo teatrale, aritmico – gli permette di procedere all'interno della rappresentazione per successivi approfondimenti psicologici e drammatici. I fatti si accumulano l'uno sull'altro, senza una vera progressione narrativa: paiono già compresi, bisognosi soltanto di una più chiara enucleazione, nella sequenza iniziale del film. La sua « scrittura » verticale coincide con l'accumularsi dei temi che l'opera propone e indaga, rifuggendo di continuo, nonostante la bellezza di parecchi episodi e le loro caratteristiche spettacolari, dal gusto della narrazione. Laddove la confessione di Suzanne, affidata in Diderot alle pagine di un diario in prima persona, assumeva i toni di una aperta condanna d'un sistema, cui non mancavano gli aspetti irritanti e grotteschi o i risvolti sentimentali e preromantici; in Rivette invece l'osservazione distaccata dei fatti e la loro presentazione in termini di resoconto anonimo, quasi protocollare, dilata i confini della

Biblioteca Gino Bianco

polemica antireligiosa ed illuministica, datata e anacronistica, per entrare nel terreno accidentato della responsabilità individuale di fronte ai problemi dell'esistenza, delle possibilità dell'agire umano all'interno di un contesto sociale chiaramente delimitato.

Parlare di fedeltà a Diderot o di tradimento non ha alcun senso, quando l'intento di Rivette era certamente quello di portare il suo contributo personale all'analisi di alcuni dei temi fondamentali della nostra civiltà e non già di fare opera di traduzione, sia pure fedele e meritoria. Semmai è proprio questa fedeltà alla lettera del testo di Diderot (la maggior parte dei dialoghi son quelli di Diderot) e questo tradimento dello spirito dello scrittore settecentesco che hanno permesso a « La religiosa » di essere quel film « moderno » di cui si diceva, di affondare le sue radici nel tessuto più vivo e vitale della cultura contemporanea. Perchè l'aver chiuso il dramma di Suzanne nell'ambito ristretto d'una rappresentazione « d'epoca », con tanto d'ambienti, di costumi, di dialoghi, di musiche adatte, e al tempo stesso l'essere riuscito ad attualizzarne il contenuto, trascinando di forza lo spettatore passivo e contemplante a prendere posizione di fronte ad uno dei problemi fondamentali del mondo contemporaneo: la libertà individuale e le possibilità di realizzarsi in una società massificata, con tutte le implicazioni d'ordine ideologico, morale, politico, culturale ch'esso comporta; è certamente il risultato più notevole del film, il suo valore di testimonianza critica, che non può essere frainteso o sottovalutato.

L'analisi capillare e al contempo sintetica del comportamento di Suzanne e dei suoi più diversi « aguzzini » – dai genitori e parenti alle madri superiori e alle consorelle – e la loro rappresentazione sullo sfondo di una realtà ambientale colta nei suoi aspetti rivelatori (anch'essa analitica e sintetica a un tempo) sono i poli estetici attorno ai quali ruota, o per meglio dire si arrotola, il filo rosso di una esperienza ideologica e morale che non si arresta dinanzi alla delusione e allo sconforto, alla disperazione addirittura. Lo sguardo lucido e tagliente di Rivette vuol andare fino in fondo, fino alla radice dei fatti e delle loro conseguenze, senza inutili compiacimenti formali o facili sentimentalismi. La sua Suzanne, lontana sia dalla rarefatta Giovanna di Bresson che dalla passionale Madre Giovanna di Kawalerowicz, è il simbolo vivente del coraggio virile e della razionalità: il suo lungo cammino verso la luce non è molto dissimile dall'itinerario pasoliniano dell'Edipo d'oggi, e si conclude, come quello, in una disfatta. Ma il suicidio di Suzanne è ben più tragico e disperato dell'autoaccecamento di Edipo: significa il vicolo cieco d'una esperienza di tipo esistenziale, il termine ultimo di una ricerca angosciosa e angosciante, che è incapace di superare le antinomie della condizione umana.

La disperazione di Rivette si trasmette allo spettatore, e fa scattare la molla della rivolta, non incontrollata e passionale, ma ponderata e lucida: la rivolta dell'uomo senza miti.

Gianni Rondolino

LA RELIGIOSA (Suzanne Simonin, la religieuse); **rg.** Jacques Rivette; **sogg.** da Denis Diderot; **scen.** Jean Gruald, Jacques Rivette; **fotogr.** Alain Levent; **mus.** Jean-Claude Eloy; **mont.** D. De Casablanca, F. Giessler, A. Dubot; **produtt.** Georges De Beauregard; **distrib. it.** Indief; **orig.** Francia (1966); **con** Anna Karina (Suzanne Simonin), Liselotte Pulver (madre De Chelles), Micheline Presle (madre De Moni), Francisco Rabal (padre Morel); **lung.** (ed. italiana) m. 3775.

TOPOR

UNA FATA SPECIALE

Milano Libri Edizioni

Biblioteca Gino Bianco

EINAUDI

novità

IL VIETNAM VINCERA'

Gli aspetti ideologici, politici, militari
e organizzativi della lotta vietnamita
in una raccolta che comprende scritti
di Ho Chi Minh, Vo Nguyen Giap e Pham Van Dong.
A cura di Enrica Collotti Pischel.

MALCOLM X ULTIMI DISCORSI

I discorsi che hanno segnato
l'evoluzione di Malcolm X
e ispirato il « Black Power ».
A cura di
Roberto Giammanco e George Breitman.

GIORGIO BACKHAUS SPRINGER: LA MANIPOLAZIONE DELLE MASSE

Il primo libro sul monopolio Springer:
una eccezionale documentazione
completamente inedita.

L'UNIVERSITA' DEL DISSENSO

Undici professori, tra cui Noam Chomsky,
mettono sotto accusa
le strutture accademiche americane:
una requisitoria
che tocca da vicino la nostra situazione.

ANTONIN ARTAUD IL TEATRO E IL SUO DOPPIO

La rivoluzione di Artaud
parte dal palcoscenico
per proporsi come profezia di ribellione
alla società e alla cultura.

MIGUEL BARNET AUTOBIOGRAFIA DI UNO SCHIAVO

Uno schiavo sopravvissuto
racconta la propria vita
nella Cuba coloniale di fine Ottocento:
un documento unico,
una lettura avvincente.

Biblioteca Gino Bianco

E possibile un cinema
al servizio della rivoluzione?
« Ombre rosse »
prende in esame alcune soluzioni
che il cinema di diversi paesi
ha sperimentato
per porsi in rapporto diretto
con l'azione rivoluzionaria
e le forze
che la conducono. Nello stesso
tempo cerca di individuare
le costanti teoriche
per realizzare qui ed ora
questo rapporto.

Il Movimento Studentesco ha
elaborato, durante il festival di
Pesaro, un documento teorico
che costituisce un primo tentativo
di approccio a questi problemi;
ad esso segue un giudizio
politico-culturale
sulla mostra e la sua funzione.

« La hora de los hornos »
di Getino e Solanas,
di cui viene analizzata l'importanza
e che viene presentato dagli autori
stessi, è una prima indicazione
precisa di cinema didattico
che fa un discorso immediatamente
politico e si rivolge ai militanti.

Il Brasile: attraverso ampie
interviste a Ruy Guerra
e Glauber Rocha, la presentazione
dei loro presupposti teorici
e una cronistoria
del « Cinema Nôvo »
viene documentata
l'esperienza in questo momento
più significativa di cinema politico,
espressione della fame
e della violenza
del Terzo Mondo.

L'altra riva: anche in paesi socialisti
come la Cina e il Vietnam
il cinema si trova di fronte
agli stessi problemi, come risulta
dal testo dei guerriglieri vietcong,
dall'analisi del film cinese
« La linea di demarcazione » e dal
documento che testimonia di un
dibattito sul lavoro artistico
all'interno dell'Armata Popolare
Cinese.

Il giovane cinema italiano:
I film di Faenza, Mingozzi, Liberatore
e gli altri.
La negazione anarchica di Samperi
attraverso un'intervista
e un'analisi di « Grazie zia ».

la primavera in Francia:
L'affaire Langlois, il blocco del
festival di Cannes e gli ultimi film
usciti a Parigi.
« Lontano dal Vietnam »: attraverso
un intervento redazionale
si precisano i limiti
e le contraddizioni
di un film di «solidarietà»
e non di confronto politico con
la rivoluzione vietnamita.

Il cronopio:
contro un certo cinema

I film: Godard da
Masculin Feminin a Week-end
e in un fumetto di Buonfino.
I limiti di Brooks nell'analisi della
società americana.
Intervento figurativo di Crepax
su « L'ora del lupo » di Bergman.
Il ricupero di Rivette
e il nuovo giallo di Boorman.

L. 500

Biblioteca Gino Bianco